

ترجمة الآداب العربية إلى لغات العالم مسؤولية من..؟!

الترجمة هي الجسر الثقافي الذي ينقل حركة المعارف بين الشعوب، بما تحمله هذه المعارف من تجارب وإنجازات إنسانية تفتخر في بقعة ما من هذه الأرض، لتستفيد منها باقي بقاع الأرض عبر الترجمة، والتي توليها تطلعت هذه التجارب في مهدها لا تتطور ولا تنتشر فائتها.

وفي إحصائية قام بها المهتمون بلغات العالم وجموا أن "عدد اللغات المنطوقة الآن عند البشر تقدر بثلاثة آلاف لغة، كثير منها لغات محدودة ينطق بها عدد قليل من الناس، واللغات الرئيسية التي يتكلم بها أكثر من مليون شخص لغة الواحدة تزيد قليلا على المائة لغة. من تلك اللغات تسع عشرة لغة كبرى يزيد عدد المتكلمين بكل منها عن خمسين مليون شخص، وهي في جنوب آسيا الهندية، والأوردية، والبنغالية، والتيجانية، والتاميلية، والمالاشية، والتيلوجية. وفي بقية آسيا، الصينية، الملايوية-اندونيسية، واليابانية، والكورية وفي أوروبا، الروسية، والإيطالية، والألمانية. يضاف إليها الخمس لغات التي يتحدث بها سكان العديد من الدول، وهي اللغات الأهم في العالم، وهي العربية، والإنكليزية، والفرنسية، والإسبانية، والبرتغالية.

وامام هذا الكم من اللغات نساء على ايدى موقع الترجمة من العربية الى بقية لغات العالم⁵. ولو نساءنا بالعكس، لوجدنا ان الذي ينقل من اللغات الأجنبية الى اللغة العربية اكثر، فهناك حركة ترجمة ذؤوية تنقل اليها الأعمال الأدبية والعلمية والفلسفية وغيرها، ويمكن تناول هذا الموضوع من ناحيتين، الأولى يتمثل في الجانب العلمي، فليس لدينا اليوم علوماً عربية تستحق ان تترجم الى اللغات الأجنبية يعكس ما حدث في العصور السابقة، حين نشط العلماء المسلمون في الطب والفلك والكيمياء فأقبل الغرب وغيرهم على ترجمة هذه الأعمال لتحقيق الفائدة النفعية لهم.

اما الناحية الثانية، فتتمثل في الأدب، وهذا يتفرع الى قسمين، النقد والإبداع، اما النقد، فغالبية مدارسنا النقدية هي في الأساس مدارس عربية او اجنبية بشكل عام، وبالتالي فعملية ترجمتها ستكون بمثابة ان يضاعفهم زدت اليهم، ويبقى الأمر الاكثر تفضيلاً هو حركة الإبداع، من شعر وقصة ورواية اوهنا نؤكد ان لدينا ابداعات تستحق الترجمة فعلاً، وإنجازات جدير بالغرب ان يطلع عليها، ولكن الذي حصل هو ان الوهن العام للوطن العربي ينعكس أيضاً على الحياة الثقافية، فليس هناك وزارات او مؤسسات رسمية بإمكانها ان تكبد عناء الترجمة لتكلفتها ولحاجة هذه الكتب المترجمة الى متابعة في التوزيع خارجياً، وكذلك الأمر بالنسبة لدور النشر، فهي بالنهاية ذات صيغة تجارية، ولن يكون مرئود هذه الترجمات الى لغات اجنبية كثيرة النفع، وفي مقابل وجود دور نشر اجنبية لها مواقع عالمية على شبكة الإنترنت لبيع الكتب، نجد انه لا يوجد مثل هذه الشبكات عربياً، وما نجد من مواقع تكون متواضعة الى درجة كبيرة.

وبالتالي فما يحصل هو ان يقوم المؤلف المقدير مالياً بترجمة عمله

بنفسه ومن ماله الخاص، وهنا قد لا تكون الترجمة على قدر النص الإبداعي لأنه ثم بجهود فردية وقد يكون لمرة واحدة أو مرات قليلة. أيضاً هناك جهود بسيطة يقوم بها بعض المستشرقين الذين يستهوهم الأدب العربي الحديث، أو يزورون البلاد العربية فيتعرفون إلى أدباء فيقومون بترجمة أعمالهم، ولكن هذا ليس ضمن خطة منهجية مدروسة وليس فيها ديمومة التواصل المعرفي لنقل إبداعاتنا للخارج.

لذلك يضغط بعض الأدباء ممن يتقنون اللغات الأجنبية أن يؤلفوا أعمالهم بهذه اللغات، وهو غالباً ما يقدم عليه أهل المغرب العربي الذين يتقنون الفرنسية، وكذلك فعل الأديب اللبناني أمين معلوف، وغيره، والمفارقة أن أعمال هؤلاء العرب يعاد ترجمتها من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية.

لذلك فإن الحل الأمثل يتجسد في تعاون مئمر بين وزارات الثقافة والمؤسسات الرسمية من جهة، والمؤسسات الخاصة ونور النشر من جهة ثانية، وهذا منوط بجهات كبرى مثل الجامعة العربية أو مجلس التعاون الخليجي بأن تبنى هذه المبادرة وفق خطة ورؤية عميقة يقصد منها إعادة التنبض لأدبنا العربي وإيصاله للغات العالم.

وهذا يتطلب أولاً وأخيراً يقيناً بأن هذه خطوة على طريق نهضة شاملة تبدأ من الثقافة.

البيان

ظاهرة التقارض وتبادل الأحكام في اللغة (تطبيق على الحديث الشريف)

بقلم: أحمد الصبر *

يقوم البحث بدراسة ظاهرة التقارض في الحديث الشريف، وقد اخترت أن يكون (صحيح البخاري) مصدراً له، إذ هو أصح الكتب بعد كتب الله تعالى، واختار من شروحه أشهرها، وهي شروح الكرماني (٧٨٦هـ)، والذماميني (٩٢٧هـ)، وابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، والعيني (٨٥٥هـ)، والقسطلاني (٩٢٣هـ). محاولاً أن أبرز هذه الظاهرة في الحديث الشريف من جهة، وأن أكشف عن تعامل الشراح معها، ولذا ذكرتهم منها في تخريج ما اشكل من جهة أخرى. مكتفياً بنماذج من هذه الأحاديث.

البحث

يعد التقارض مظهرًا من مظاهر الاتساع في اللغة، إذ تستقرض أداة من الأدوات ومعنى أداة أخرى أو عملها، ويصف ابن هشام (٧٦١هـ) هذه الظاهرة بأنها من مَلَح كلام العرب، إذ يقول: «من مَلَح كلامهم تقارض اللفظين في الأحكام»^(١).

ويُعرف التقارض بأنه: «تبادل الأحكام بين كلمتين بحيث تُعطى كل كلمة

* باحث من سوريا.

(١) ابن هشام، مغني اللبيب، ٧٦١/٦.

الحكم الذي يختص بها إلى الكلمة الأخرى، سواء كانت هذه الكلمة اسماً أم فعلاً أم حرفاً^(١).

ومن صور التفاضل الواردة في الحديث الشريف:

١- (أَنْ) و (مَا):

من المعهود في النحو أَنْ (أَنْ) حرف مصدري ناصب، ينصب الفعل المضارع، وَأَنْ (مَا) حرف مصدري أيضاً، لكنه مهمل، ويسبب الرابطة المشتركة بين الحرفين، إذ كلاهما حرف مصدري، نجد أَنْ (أَنْ) قد تقتض من (مَا) وظيفتها النحوية، فتصبح حرفاً مصدرياً مهملًا لا يعمل النصب، والفعل بعدها يكون مرفوعاً، ويذكر ابن مالك (٦٧٢ هـ) أن هذا قليل في الكلام.

ومما يستشهد به النحاة على هذه الظاهرة، قراءة ابن جنيصن لقوله تعالى: (لَنْ أَرَادَ أَنْ يَنْتَهِي) (البقرة: ٢٢٢)، برفع ميم (يَنْتَهِي). وقول الشاعر:

أَنْ تَقْرَأَ أَنْ عَلَى أَسْمَاءَ وَيُحْكَمَا

مِنْ السَّلَامِ وَلَا تُشْعِرَا أَحَدًا.^(٢)

أما ما وجدناه في الحديث الشريف من أمثلة على ذلك، فهي:

- قول النبي صلى الله عليه وسلم لامرأة من الأنصار: مَا مَنَعَكَ أَنْ تَحُجِّيَ مَعَنَا؟^(٣).

يذكر الشراح أن هذا الحديث ورد في رواية بثبوت النون (أَنْ) تحجّين)، ويخرج الكرماني هذه الرواية على أن الحرف الناصب (أَنْ) كثيراً ما يستعمل بنون النصب، ويستشهد لذلك بالقراءة القرآنية لقوله تعالى: (إِلَّا أَنْ يَعْزُبُونَ أَوْ يَعْزُبَ الَّذِي يَبْدُو عُقْدَةً الْفُكَاخِ) (البقرة: ٢٢٧) على قراءة من قرأ بسكون الواو من (يعضو)، ولقوله تعالى: (لَنْ أَرَادَ أَنْ يَنْتَهِي) (البقرة: ٢٢٢)، بالرفع على قراءة مجاهد، أما العسطلاني فيذكر أن عدم النصب بـ (أَنْ) لغة، ويقتصر العيني على نقل ما ذكره الكرماني، ويشير العسطلاني والآنصاري إلى إهمال (أَنْ) في هذه الرواية، وإذا كان الكرماني يرى أن إهمال (أَنْ) كثير في الكلام، فالعسطلاني يذكر أنه

(١) عبد الله أحمد محمد: ظاهرة التفاضل في النحو العربي، ص ٢.

(٢) - ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل، ١/ ١٠-١١ وابن عهبل، شرح ابن عهبل على تقيّة ابن مالك، ١/ ٢٤٢، وابن هشام، مغني اللبيب، ١/ ١٨١-١٨٢ و ١/ ٧٢٠، ويذكر ابن مالك أن الفعل بالتفاضل هو مذهب البصريين، أمّا الكوفيون فيرون أنّها (أَنْ) الضمّة، ويصفه كلا الرأيين بأنه حسن.

(٣) صحيح البخاري، ج (١٧٨١).

قليل. كما ينقل عن بعضهم أنها لغة لبعض العرب.^(٤)

ويعارض كلام الكرماني في كون إهمال (أن) كثيراً في الكلام ما نقلناه عن ابن مالك بوصفه ذلك بالقلّة.

وعلى نحو ما سبق يُخرجون:

- قول النبي صلى الله عليه وسلم لامرأة رفاعة القرظي بعد أن تزوجت عبد الرحمن بن الزبير، ثم أرادت أن ترجع إلى رفاعة: **أَتُرِيدِينَ أَنْ تَرْجِعِي إِلَيَّ رِفَاعَةَ**، لا، **حَتَّى تَتَوَفِّي عَسَلَتَهُ وَيَشُوقَ عَسَلَتَكَ**.^(٥)

- قول سعد بن عبادَةَ للنبي صلى الله عليه وسلم: **لَقَدْ أَصْطَلَحَ أَهْلُ هَذِهِ الْجَبَرَةِ عَلَيَّ أَنْ يَتَوَجَّهَ فَيُعْصِبُونَهُ بِالْمُصَابَةِ**.^(٦)

يُضاف إلى ما تقدّم الأحاديث التي ذكرها ابن مالك وخَرَجَها على ما سبق، ولم يخرجها الشَّراح على ذلك، وهي^(٧):

أ- قول البراء رضي الله عنه: **قَامُوا قِيَامًا حَتَّى يَرَوْذَهُ قَدْ سَجَدَ**.^(٨)

ب- قول ابن عباس رضي الله عنهما: **وَإِنِّي كَرِهْتُ أَنْ أَخْرِجَكُمْ فَنَمَشُونَ فِي الطَّيْنِ وَالذَّخْصِ**.^(٩)

آ- (لن) و (لم):

من المعلوم في النحو أنّ (لن) حرف ناصب، ينصب الفعل المضارع، وينفي زمانه في المستقبل^(١٠)، وأن (لم) حرف جازم، يجزم الفعل المضارع، وينفيه، ويقلب زمانه إلى الماضي^(١١)، إلا أنّ هذه القاعدة قد خُتِفَتْ، فبتقارض الحرفان العمل، فتتصب (لم) وتجرّم (لن)، وهذا التبادل في الوظائف الحقوقية ما كان إلا نتيجة لأواصر القرى بين الحرفين، إذ يجهلهما نسب مشترك هو التلافة على النفي. فكان هذا الاشتراك مُسوِّغاً لهذا الاختراق. وقد قال ابن جنّي (٢٩٢هـ): فقد

(٤) ينظر: الكرماني، ٦/٩، والعمشلاطي، ٧٠٦/٢، والعيّني، ١١٦/١٠، والعمشلاطي، ٦٦٤/٢.

(٥) صحيح البخاري، ج (٢٦٢٩، ٢٦٣٠، ٥٧٩٢، ٦٠٨٤). ينظر: الكرماني، ١١٦/١١، والعيّني، ١١٧/١٢.

(٦) صحيح البخاري، ج (٤١٦٦). ينظر: الكرماني، ٦١/١٧، والدميني، ١٩١/٨، والعمشلاطي، ٨٠/٨، والعيّني، ١١٦/١٨، والعمشلاطي، ٦٨/٧.

(٨) ينظر: ابن مالك، شواهد التوضيح، ص ١٨٠-١٨١.

(٩) صحيح البخاري، ج (٧٤٧). أخرجه الكرماني وتابعه العيّني على أنه على إرادة الحال. ينظر: الكرماني، ١١٦/١، والعيّني، ٢٠٦/١.

(١٠) صحيح البخاري، ج (٩٠١). ثم يخرجوه.

(١١) ي. نظر: ابن هشام، مغني اللبيب، ٢/٥٠١.

(١٢) السابق نفسه، ٤٦٧/٢.

يُشَبَّه حُرُوفُ النَّحْيِ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ،
وَذَلِكَ لِاشْتِرَاكِ الْجَمِيعِ فِي دَلَالَتِهَا
عَلَيْهِ. (١٧)

وقد أشار النُّحَاةُ إِلَى هَذَا التَّبَادُلِ
فِي الْوُضَائِفِ بَيْنَ الْحَرْفَيْنِ، فَذَكَرُوا
مِنَ الشُّوَاهِدِ الَّتِي عَمِلَتْ فِيهَا (لَنْ)
الْجَزْمُ قَوْلَ الشَّاعِرِ:

لَنْ يَخْبَ الْآنَ مَنْ رَجَاكَ مَنْ حَرَّكَ
مَنْ دَوَّى بِأَبْكَ الْخَلْقَةَ

وَجَعَلُوا مِنْ شَوَاهِدٍ عَمِلَ (لَمْ)
الْغَيْبُ قِرَاءَةً بَعْضُهُمْ (أَلَمْ نَشْرَحْ
لَكَ صَدْرَكَ) (الأنشراح: ١). بفتح
حاء (نشرح). (١٨)

هَذَا مَا ذَكَرَهُ النُّحَاةُ فِي هَذَا الْجَانِبِ.
أَمَّا فِي الْحَدِيثِ الشَّرِيفِ فَلَا نَجْدَ
إِلَّا التَّوَعُّدَ الْأَوَّلَ، وَهُوَ اقْتِرَاضُ (لَنْ)
مِنْ (لَمْ) عَمَلُهُمَا. وَلَا نَجْدَ هَذِهِ
الظَّاهِرَةَ فِي كُلِّ رَوَايَاتِ الْبُخَارِيِّ،
بَلْ فِي بَعْضِهَا، وَهَذِهِ الرُّوَايَاتُ هِيَ:

- قَوْلُ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ
لِابْنِ الصَّبَّاحِ: «أَحْسَبُ، فَلَنْ تَعْدُو
قُدْرَتَكَ» (١٩).

ذَهَبَ الْمُشْرَاحُ إِلَى أَنَّ هَذَا الْحَدِيثَ

رُوي فِي بَعْضِ طُرُقِهِ بِحَذْفِ الْوَاوِ
(فَلَنْ تَعْدُو)، وَيُخْرِجُونَ هَذَا الْحَدِيثَ
مَعْتَمِدِينَ فِي ذَلِكَ عَلَى ابْنِ مَالِكٍ
الَّذِي يَذْكُرُ أَنَّ الْجَزْمَ بِ(لَنْ) لُغَةٌ
حَكَاهَا الْكَسَائِيُّ (٨٩هـ)، وَيُضَيِّفُ
الْكَرْمَانِيُّ، وَيَتَابِعُهُ الْإِمِينِيُّ جَوَازَ كَوْنِ
الْوَاوِ حَذْفَتْ تَخْفِيفًا، وَعَلَيْهِ قَبْلِي
(لَنْ) عَلَى بَابِهَا، أَوْ بِتَأْوِيلِ (لَنْ)
بِمَعْنَى (لَا) أَوْ (لَمْ) الْجَازِمَتَيْنِ. (٢٠)

وعلى نحو هذا يجري تخريج:
- قَوْلُ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ:
«مَنْ يَبْسُطْ رِدَاءَهُ حَتَّى أَقْضِي
مَقَالَتِي، ثُمَّ يَقْبِضَهُ، فَلَنْ يَسَى شَيْئًا
سَمِعَهُ مِنِّي» (٢١)، عَلَى رَوَايَةِ (لَنْ
يَسَى).

- قَوْلُ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَمْرٍو رَضِيَ اللَّهُ
عَنْهُمَا عَلَى لِسَانِ الْمَلِكِ الَّذِي رَأَاهُ فِي
مِنَامِهِ: «فَلْيَقْبِضْهُمَا مَلِكٌ آخَرُ، فَقَالَ لِي:
لَنْ تَرَاهُ» (٢٢)، عَلَى رَوَايَةِ (لَنْ تَرَاهُ).

٣- (لَمْ) وَ (لَا):
مِنَ الْمَعْرُوفِ فِي التَّحْوِشِ (لَمْ) حَرْفُ
جَازِمٍ، وَأَنَّ (لَا) النَّافِيَةَ حَرْفُ مَهْمَلٍ
لَا يَعْمَلُ، وَبِهَا أَنَّ الْأَدَاتَيْنِ تَجْمَعُهُمَا

(١٢) ابن جني: الخصائص، ٢٨٨/١.

(١٤) ينظر: ابن هشام: مغني الألباب، ٧٢٢/٨-٧٢٤. وهي قراءة أبي جعفر المنصور يزيد بن الصفاح.
ينظر: الخطيب: عيد الخليفة: معجم الفراءات، ٤٨٧/١٠.

(١٥) صحيح البخاري، ج (١٢٤)، ٢٠٤٤، ١١٧٢، ٦٦١٨.

(١٦) ينظر: الكرماني، ٧/١٢ و ٢، ١٨٤/١٤. والتماميني، ٢٨٨/٢. والتهلواني، ٦١/٧. واليعيني،
١٧٨/٨، ٢٠٢/١٤ و ١٤٢/١٦.

(١٧) صحيح البخاري، ج (٧٢٤). ينظر: التهلواني، ٢٢٤/١٢. واليعيني، ٦١/٢٤. والتهلواني،
٢٤٤/١٠.

(١٨) صحيح البخاري، ج (٢٧٢٨، ٢٧٢٨، ٧٠٢٠). ينظر: الكرماني، ١١٨/٢٤. والتماميني، ١٢٦/٢-
١٢٧. والتهلواني، ١٠/٢ و ١١٢/٧. واليعيني، ٢٢٦/١٦ و ١٦١/٢٤. والتهلواني، ٢١٠/٢. و
٤٤٧/٢ و ١٢٠/٦. وابن مالك: شواهد التنزيل، ص ١٦.

دلالة واحدة هي (النفي)، جاز (لم) أن تقتض من أختها (لا) الإهمال، فلا تجزم الفعل المضارع، بل يبقى بعدها مرفوعاً، كما هي حاله بعد (لا) النافية.

وقد ذكر النحاة أن (لم) قد تُلغى حملاً على (لا) النافية، فيرتفع الفعل المضارع بعدها، وأستشهدوا بقول الشاعر:

تَوَلَّاهُ فَوَارِسٌ مِنْ دَهْلٍ وَأُسْرُكُهُمْ
يَوْمَ الصَّلَافَاءِ تَهْ يَوْفُونَ بِالْجَارِ
وجعل ابن مالك ذلك لغة لبعض العرب^(١٩).

ومن الأمثلة على ذلك:

-قول النبي صلى الله عليه وسلم
لأميرة رفاعة القرظي: فَإِنْ كَانَ
ذَلِكَ لَمْ تَحْلِي لَهُ^(٢٠).

يذكر بعض الشراح أن الحديث ورد برواية (لم تحلين) بثبوت النون، وخرجوا ذلك على أن (لم) جاءت بمعنى (لا)، ويعتمدون فيما ذهبوا إليه على الأخفش (٢١٥هـ) الذي نقل عنه مجيء (لم) بمعنى (لا)، مستشهداً بقول الشاعر السابق،

وينقل اللّماميني عن ابن مالك أن ذلك لغة لبعض العرب^(٢١).

-قول عروة لعائشة رضي الله عنهما: يَا أُمَّ الْمُؤْمِنِينَ أَلَا تَسْمَعِينَ مَا يَقُولُ أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَنِ^(٢٢).

يذكر الشراح أن الحديث روي (ألم تسمعين)، وخرجه الكرمانى على أنه ورد على لغة من لا يوجب الجزم بأدوات الجزم، ويكتفي العيني بنقل ما أتى به الكرمانى^(٢٣).

٤- (نعم) و (بلى):

يذكر النحاة أن (نعم) حرف جواب يرد بعد النفي والإثبات والاستفهام^(٢٤)، وأن (بلى) حرف جواب يختص بالنفي، ويفيد إبطاله، فهو يجب أن يسبق بكلام منفي لا مثبت، سواء أكان النفي لفظياً أم معنوياً^(٢٥). ويذكر الرضي أن بعضهم زعم أن (بلى) تستعمل بعد الإيجاب مستنداً بقول الشاعر:

وَقَدْ بَعْدَتْ بِالْوَصْلِ بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا
بَلَى، إِنْ مَنْ رَأَى الْقُبُورَ لِبَعْدًا
... وأستعمل (بلى) في البيت

(١٩) ينظر: ابن جني: الخصائص، ٢٨٨/١. وابن مالك: شرح القاموس، ٦٦/٤، والرازي: الجنى لداني، ص ٣٦.

(٢٠) صحيح البخاري ج (١٨٢).

(٢١) ينظر: الكرمانى، ٧٦/٢١، والعيني، ٦/٢٢.

(٢٢) صحيح البخاري ج (١٧٧).

(٢٣) ينظر: الكرمانى، ١١٩/١٦، والعيني، ٣٦/١٧.

(٢٤) الرازي: الجنى لداني، ص ١٠٦. وابن هشام: مغني الألب، ٢٩٦/٤.

(٢٥) الرازي: الجنى لداني، ص ٤٢٠-٤٢١. وابن هشام: مغني الألب، ١٩٢/٢.

لتصديق الإيجاب شاذاً^(٢٦). ولما كان كلاهما حرف جواب جاز لـ(بلى) أن يقتض من (نعم) حكمه، فيقع موقعه في الجواب، وقد ذكر ذلك البخارادي (٩٢-١٠٩) وجعله من التناقض مستشهداً بحديثين أحدهما في صحيح البخاري وهو حديث (أترضون) الآتي، والآخر في صحيح مسلم، وببيت من الشعر^(٢٧) فيجده مرة يقع جواباً لاستفهام مقدر، وأخرى لاستفهام حقيقي ظاهر. ونذكر على ذلك حديثين هما:

قوله أبي بكر رضي الله عنه للنبي صلى الله عليه وسلم وهما في طريق الهجرة إلى المدينة: فَقُلْتُ أَشَرُّ يَأْ رَسُولِ اللَّهِ. فَشَرِبَ حَتَّى رَضِيتُ، ثُمَّ قُلْتُ قَدْ أَنْ الرَّحِيلُ يَا رَسُولَ اللَّهِ. قَالَ: بَلَى. فَارْتَحَلْنَا وَالْقَوْمُ يَطْلُبُونَا^(٢٨).

جاء في الحديث جواب النبي صلى الله عليه وسلم مُصَنَّرًا بحرف الجواب (بلى)، مع أنه جاء مسبوقاً باستفهام مقدر، وكان من حقه أن يجاب بحرف الجواب (نعم)، لأنه الحرف المستخدم لإثبات الكلاخ المثبت، ولكن جاز لـ(بلى) أن يحل محله حملاً له عليه.

-قول النبي صلى الله عليه وسلم لأصحابه: أَتَرْضَوْنَ أَنْ تَكُونُوا رِجْلَ أَهْلِ الْجَنَّةِ؟ قالوا: بلى^(٢٩).

أجاب الصحابة رضوان الله عليهم عن سؤال النبي صلى الله عليه وسلم بحرف الجواب (بلى) الذي يأتي جواباً لكلام منفي، وفي الحديث سبق بكلام مثبت، إذ جاء الاستفهام حقيقياً (أترضون؟)، وليس في الحديث كلام منفي تثبته (بلى) وتبطل نفيه. والقواعد النحوية تقتضي أن يكون الجواب بـ(نعم) الذي يثبت لهم الرضا بما عرضته عليهم النبي صلى الله عليه وسلم، ولكن جاز وقوع (بلى) موقع (نعم)، حملاً للأولى على الثانية.

ويرى التماميني أن الحديث شاهد على أن (بلى) يجاب بها الاستفهام المجرد من النفي، وأنه قليل في الكلام ولا يقاس عليه. ويبدو أنه أفاد هذا من ابن هشام^(٣٠).

ولا بد من الإشارة إلى أن الحديث نفسه قد ورد فيه سؤال النبي صلى الله عليه وسلم مقروناً بالنفي، وذلك في سؤاله لأصحابه مرة ثانية: أَفَلَيْمَ تَرْضَوْنَ أَنْ تَكُونُوا ثَلَاثَ أَهْلِ الْجَنَّةِ؟ قالوا: بلى. وورد الحديث أيضاً في الصحيح برواية (نعم)،

(٢٦) الرضي الأسترابادي، شرح الرضي، ٤/٢٨٨.

(٢٧) ينظر: البخارادي، خزائن الأدب، ١١/٢١٢.

(٢٨) صحيح البخاري ج (٢٦٤٢).

(٢٩) صحيح البخاري ج (٦٤٢).

(٣٠) - ينظر: التماميني، ٩/٤٨٤، وابن هشام، مغني الألب، ١٧٧/١-١٧٨.

مع الاستفهام المجرد من النفي، وهو أَتَرْضَوْنَ أَنْ تَكُونُوا رُبْعَ أَهْلِ الْجَنَّةِ؟ قُلْنَا: نَعَمْ، قَالَ: أَتَرْضَوْنَ أَنْ تَكُونُوا ثُلُثَ أَهْلِ الْجَنَّةِ. قُلْنَا: نَعَمْ، قَالَ: أَتَرْضَوْنَ أَنْ تَكُونُوا شَطْرَ أَهْلِ الْجَنَّةِ. قُلْنَا: نَعَمْ^(٢١). وعليه يمكن أن يُقال: إِنَّ (بلى) قائمة مقام (نعم) في الحديث السابق، فيراد بها الإيجاب لا النفي.

هـ- (لا) و (بلى):

يذكر النحاة أن (لا) حرف جواب مناقض لـ (نعم)، وأنه لا يأتي إلا بعد إيجاب^(٢٢). وأما (بلى) فقد ذكرنا أنه لا يقع إلا بعد النفي. وقد يتقارض (بلى) من (لا) حكمه، فيقع بعد الإيجاب. وقد ورد في الحديث الشريف على هذه الصورة:

- قول النبي صلى الله عليه وسلم في قصة موسى والخضر: أَنْ مُوسَى قَامَ حَاطِبًا فِي بَنِي إِسْرَائِيلَ، فَسُئِلَ أَيُّ النَّاسِ أَعْلَمُ؟ فَقَالَ: أَنَا، فَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ، لِأَنَّهُ لَمْ يَرُدَّ الْعِلْمَ إِلَيْهِ، فَقَالَ لَهُ: بَلَى، لِي عَبْدٌ يَجْمَعُ

الْبَحْرَيْنِ هُوَ أَعْلَمُ مِنْكَ^(٢٣). جاءت (بلى) في الحديث مسبوقة بكلام مثبت مكون من المبتدأ (أنا) والخبر المحذوف المقدر: (أعلم)، وهذا يقتضي أن يكون الجواب بـ (لا)، لأنَّ المعنى أن موسى أثبت لنفسه أنه أعلم الناس، فكان الواجب أن يكون نفي هذا الادعاء بحرف الجواب (لا)، الذي ينفي الكلام المثبت قبله، ويكون الجواب: لا، لي عبد... أعلم منك.

- قول أبي هريرة في غزوة خيبر: فَقَالَ النَّاسُ: هَنِيئًا لَهُ الشَّهَادَةُ. فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: بَلَى وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ، إِنَّ الشَّهَادَةَ الَّتِي أَصَابَهَا يَوْمَ خَيْبَرَ مِنْ الْغَنَائِمِ لَمْ تَصِبْهَا الْمَقَاسِمُ لَتَشْتَعِلَ عَلَيْهِ نَارًا^(٢٤).

ورد رد النبي صلى الله عليه وسلم على ما أثبتته الناس للرجل من الهناءة بالشهادة، بنفي ذلك عنه، وجاء هذا الرد مصدرًا بحرف الجواب (بلى)، والفواعل النحوية تقتضي أن يستعمل (لا) لنفي الكلام المثبت.

(٢١) - صحيح البخاري، ج (١٨/٦).

(٢٢) - ينظر: الإدري، الجني اللداني، ص ٢٩٦. ابن هشام، مغني اللبيب ٢/٢٠٤ و ١/٢٠٠.

(٢٣) - صحيح البخاري، ج (١٠١/٤٧٢٧).

(٢٤) - صحيح البخاري، (٤٢٢٤)، عاشر، حائد عن قصده لا يدري من أين أتى. والهاشم، قصة الغنائم المشروعة.

أي كان الأصل أن يقال: لا، والذي نفسي بيده. إلا أن (بلى) حل محل (لا) مقترضاً هذا الحكم منه.

أما الشراح فيكتفون في شرح هذا الحديث بالإشارة إلى أن رواية (بلى) تصحيف، والصواب (بل) (٢٥).

٦- (كاد) و (عسى):

يستعمل (كاد) لمقاربة حدوث الفعل، فالفعل معها لم يحدث، بل هو قريب الحدوث، والعشائع في خبرها ألا يقترن بـ(أن)، لأنها تدل على قرب وقوع الحدث، و(أن) تدل على الاستقبال، فلا يناسبها ذلك، ووروده معها قليل، بخلاف (عسى) التي فيها معنى الطمع والإشفاق وهما يقتضيان الاستقبال، لذلك ناسب خبرها أن يقترن بـ(أن). غير أن (كاد) قد تحمل على معنى (عسى) فيأتي خبرها مقترناً بـ(أن) إذا أريد بها الدلالة على بُعد حصول الفعل، كما قد تحمل (عسى) على معنى (كاد) فيتجرد خبرها من (أن) إذا أريد بها قرب حصول

الفعل، وقد جاز هذا التقاضي بين الفعلين لاجتماعهما في الدلالة على المقاربة، وإن كانت إحداهما أقرب من أختها (٢٦).

وقد ورد الفعل (كاد) مقروناً خبره بـ(أن) حملاً على (عسى) في صحيح البخاري في اثني عشر حديثاً، عدا المكرر منها، منها:

- أ- حَتَّى كَادَ أَنْ يَكُونَ بَيْنَ الْأَوْسِ وَالْخَزْرَجِ شَرٌّ فِي الْمَسْجِدِ (٢٧).
- ب- مَا صَلَّيْتُ الْعَصْرَ حَتَّى كَادَتْ الشَّمْسُ أَنْ تَغِيبَ (٢٨).
- ج- فَمَا كُنَّا أَنْ نَصِلَ إِلَى مَنَازِلِنَا (٢٩).

وقد وقف بعض الشراح عند بعض هذه الأحاديث، وكان كلامهم في ذلك متشابهاً، إذ ينكرون أن الأكثر في (كاد) أن يكون خبره مجرداً من (أن)، وجاز أن يأتي مقروناً بـ(أن) حملاً على (عسى)، لأن بينهما مقارضة. وينقل القسطلاني عن ابن مالك أن (كاد) يجوز أن يأتي خبرها مقروناً بـ(أن) في غير الضرورة، وأن ذلك مما خفي

(٢٥) ينظر: القسطلاني، ١/٢٧٩، والعيبي، ١٧/٢٤٤، والقسطلاني، ٦/٢٧٢.

(٢٦) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل، ١/٢٩١، والرضي الأسترابادي، شرح الرضوي، ٢/٢٢٨، وابن يعيش، شرح الفصل، ٧/١١١-١١٢.

(٢٧) - صحيح البخاري، ج (٤٧٤٧).

(٢٨) صحيح البخاري، ج (١٤٤).

(٢٩) - البخاري، ج (١٠١٤)، وبهية الأحاديث، رقمها (٦٤١، ١٢٨٣، ٤١٠١، ٤١١٢، ٤٤٢٤، ٤٨٤٤، ٤٨٤٥، ٦٩٧٢).

وليس من كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، لأنه أفصح من نطق بالضاد^(١٧)

ويمكن أن يُعثر مجيء (أن) في خبر (كاد) نمطاً تعبيرياً موازياً للنمط الآخر المجرد منها، وعليه يكون لـ(كاد) استخدامان لا تغلب أحدهما على الآخر، أحدهما المجرد من (أن)، وهو يُستخدم للدلالة على قرب الزمان في حصول الحدث، والآخر المقترب بـ(أن)، ويُستخدم للدلالة على توسيع زمن المقارنة. والله أعلم وأما مجيء خبر (عسى) مجرداً من (أن) حملاً على معنى (كاد) فلم يرد في الصحيح^(١٨)

٧- (أيناً) و (قط):

يدل هذان اللفظان على الزمان، إلا أنهما نقيضان في تلك

على بعض الفحاة، إلا أن الأكثر والأشهر عنده^(١٩)

وقد جاء هذا الفعل على الأصل مجرداً خبره من (أن) في أحد عشر حديثاً ما عدا المكرر منها^(٢٠)، وقد ورد الاستخدامان في حديث واحد، وهو قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه: يَا رَسُولَ اللَّهِ ، وَاللَّهِ مَا كَدْتُ أَنْ أَصْلِي حَتَّى كَادَتْ الشَّمْسُ تَغْرُبُ^(٢١).

مما تقدم يمكن القول: إنه من الجانب للصواب الحكم بالقلية على مجيء خبر (كاد) مقترباً بـ(أن). فعند الشواهد على مجيء الاستخدامين متقاربة، ناهيك على أن يكون ممنوعاً، كما ذهب إلى ذلك الأنباري (٥٧٧هـ) الذي جعل حديثاً جاء على الطريقة ذاتها غلطاً من الراوي،

(١٠) - ينظر: إماميني، ٤٧٢/٢ و ٤٦٤/٨، والصفهاني، ٤٤١/٧، والعيني، ١/٢ و ١٤٧/٢ و ٢٠٧/١٤، والصفهاني، ٢٢/٢ و ١٠٠ و ٢٤٤، وابن مالك: شواهد التوضيح ص ٧٨ وما بعدها.

(١١) - ينظر: صحيح البخاري، ج (١٨٩)، ٤٧٩، ١٩٦، ١٧٨، ٢٧٢١، ٢٧٤٢، ٢٧٦١، ٤١٦٦، ٢٢٧٨، ٢٢٤٢.

(١٢) - صحيح البخاري، ج (١٤١).

(١٣) - ينظر: الأنباري، أبو القزعات: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، ص ٤١٢. والحديث كاد أقصر أن يكون كعراً. ولسميالي رأي في تلخيص الرواة إذ يقول: وإذا أمكنت هذه الأوجه كلها، ووجد لها في العربية نظائر ثم نحن الرواة. ينظر: سميالي، أماني السميالي، ص ٨٨.

(١٤) - وقد ورد خبر (عسى) صريحاً في قول عمر رضي الله عنه: تمنى أنحوثر أنيؤنا. كتاب الشهادات، باب إذا ركب رجل رجلاً كفاء.

(قط) موقع (أبدا) مع المستقبل، وتقع (أبدا) موقع (قط) مع الماضي. وإن كان النحاة يرون في ذلك لحنا، فإن ابن مالك أشار إلى وقوع (عوض) وهي أخت (أبدا) في الدلالة، موقع (قط)، وتمثل بقول الشاعر:

فَلَمْ أَرِ عَمَّا عَوَّضَ أَكْثَرَ مَا لَكَ
وَوَجْهَ غَالِمٍ يُشْتَرَى وَغَالِمَةٌ (١٧)

هذا ما يسوغ لنا القول بوقوع (أبدا) موقعها. وإن لم نجد من النحاة ولا من الشراح من قال بالمقارنة بين الظرفين، ولكن ورود هذه الظاهرة وإن كانت قليلة دفعتنا إلى اتخاذ هذا الحكم.

أما بالنسبة لوقوع (قط) موقع (أبدا) فقد ورد في حديث فرد هو:

- حديث السيدة عائشة رضي الله عنها: كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ وَهُوَ صَحِيحٌ: لَنْ يُقْبَضَ نَبِيٌّ قَطُّ حَتَّى يَرَى مَقْعَدَهُ مِنَ الْجَنَّةِ، ثُمَّ يُخَيَّرُ. (١٨)

ففي هذا الحديث جاء الظرف (قط) مسبوفاً بما يدل على

الدلالة، فالظرف (أبدا) يُستخدم لاستغراق الزمان المستقبل، فلا يقتصر به إلا بما يدل على ذلك، فمثلاً قوله تعالى: (وَلَنْ يَتَمَنَّوْهُ أَبَدًا بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ) (البقرة: ٩٥). سبق (أبدا) بحرف النصب (لن) وهو ينفي الفعل في المستقبل. فلا يقال مثلاً: لم أفعله أبداً، وإنما لن أفعله أبداً (١٩).

في حين أن الظرف (قط) هو لاستغراق الزمان الماضي، لذلك لا يسبق إلا بما يدل على ذلك، كقوله: ما فعلته قط. ويجعل النجاة من اللحن اقترانها بما يدل على الحال أو المستقبل، فلا يقال: لا أفعله قط، أو لن أفعله قط. لأنهم يرون أنها مشتقة من القطع وهو المنقطع، فمعنى ما فعلته قط، ما فعلته ما انقطع من عمري، لأن الماضي منقطع عن الحال والمستقبل (٢٠).

وعلى الرغم من هذا التناقض، فإنه يجمعهما الدلالة على الزمان، فكلاهما ظرف زمان، لذلك جاز لهما أن يتقاربا الأحكام، فتقع

(١٦) ينظر: أبو حيان الأندلسي: ارتشاف العرب من لسان العرب، ١٤٢٧/٢، والأزهري، خالد: موصل انقلاب إلى قواعد الإعراب، ص ٩٢.

(١٧) ينظر: ابن هشام: مخي الألب، ١/٢١١.

(١٨) ينظر: ابن مالك: شرح التمهيد، ٢/٢٢١.

(١٩) صحيح البخاري، ج (٦٢٨).

تشبه المتكلم صلى الله عليه وسلم، ولا عيسى عليه السلام، لأن الأجل لم يوافهما قبل لحظة التكلم.

في حين نجد أن الرواية الثانية بـ(لن) و(قط)، والتي تدل على المستقبل بتأويل (قط) بمعنى (أبداً) تختص بالنبي صلى الله عليه وسلم، وعيسى عليه السلام، إذ الأول قائلها وهو صحيح قبل وفاته، والثاني لما قبض روحه، إذ يقول تعالى: (وَأَنْ مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ إِلَّا لِيُؤْمِنَنَّ بِهِ قَبْلَ مَوْتِهِ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يَكُونُ عَلَيْهِمْ شَهِيداً) (النساء: ١٥٧-١٥٩). والله أعلم.

وأما وقوع (أبداً) مع الزمان الماضي موقع (قط)، فقد وردت في الصحيح سبع مرار عدا المكرر منها، ومن هذه الأحاديث:

- قوله عليه الصلاة والسلام ينادي الله عز وجل يوم بدر: "أَفْشَدُكَ عَذَابَكَ وَوَعْدَكَ، اللَّهُمَّ إِنَّ شَيْئاً لَمْ تُعِدَّ بَعْدَ الْيَوْمِ أَبَداً".^(٤٩)

- قوله عليه الصلاة والسلام في الذي يأتي أهله: "لَمْ يَضُرَّهُ شَيْطَانٌ أَبَداً".^(٥٠)

المستقبل وهو الحرف الناصب (لن)، وكان المطابق لقواعد النحاة أن يأتي مع المستقبل كلمة (أبداً) أو (عوض)، أو أن يأتي بلفظ دال على الماضي مع (قط)، كأن يكون (لم) بدل (لن).

وفي النظر إلى الروايات الأخرى في الصحيح نجد أن الحديث ورد ثلاث مرات، اثنتين منها بالحرف الجازم (لم) والظرف (قط)^(٥١)، وواحدة بالحرف الجازم فقط من دون الظرف (قط)^(٥٢).

وأما هذه الروايات المختلفة يحار المرء في حل هذه المعضلة، ولكن يمكن القول: ربما حدث النبي صلى الله عليه وسلم بهذا الحديث غير مرة إحداها بـ(لن)، والباقيات بـ(لم)، والروايتان مكملتان لبعضهما، لا يمكن الاستغناء بواحدة عن الأخرى، فالرواية بـ(لم) و(قط) تعبر عما مضى من الزمان الماضي، والنبي صلى الله عليه وسلم يخبر بهذه الرواية عن سلف من الأنبياء ممن ارتقت روحه الطاهرة إلى بارئها. وعليه فهذه الرواية لا

(٤٩) صحيح البخاري، ج (٤٤٢٧)، ١٠٩، ٦٠١.

(٥٠) صحيح البخاري، ج (٤٤٦٢).

(٥١) صحيح البخاري، ج (٤٨٧٧).

(٥٢) صحيح البخاري، ج (١٦٤)، ٦٢٨٨، ٧٢٩٦.

وقد وقف شرح الحديث عند حديث واحد من جملة الأحاديث الواردة، هو قول عائشة رضي الله عنها السابق، وتكلموا بكلام واحد، مقتضاه أنه استعمل (أبداً) للماضي، وإن كان المقتر استعماله للمستقبل، إجراء للماضي مجرى المستقبل، مبالغة في ذلك (٥٢).

أقول: من ينظر في الأحاديث المنصرمة يقسمها على قسمين: الأول يشمل الأحاديث الخمسة الأولى، والثاني يشمل الحديثين الباقيين.

ففي القسم الأول نجد أن الأحاديث تتكلم عما هو مستقبل، فعدم عبادة الله ما لم ينتصر المشركون أمر مستقبلي، وكذلك من يأتي أهله ويغير له أن يأتيه ولد فلن يضربه الشيطان عندما يولد وهذا مستقبل، وكذلك الشرب من الكوثر أمر مستقبلي، وكذلك الفتنة بمقتل عمر رضي الله عنه هو أمر مستقبلي بالنسبة لسؤال عمر عنه، وأيضاً قول سهيل في أثناء كتابة الصلح أمر مستقبلي بالنسبة لرفض الصلح، لأن الصلح لم يقع.

بعد هذا يمكن القول: إن ما

- قوله عليه الصلاة والسلام في نهر الكوثر: وَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ لَمْ يَظْلَمَ بَعْدَهُ أَبَداً (٥٢).

- قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه في حديث الفتنة: فَإِنَّهُ إِذَا كُسِرَ لَمْ يُلَقَّ أَبَداً (٥٤).

- قول سهيل بن عمرو للنبي صلى الله عليه وسلم في صلح الحديبية: قَوْلَ اللَّهِ إِذَا لَمْ أَصْلِحْكَ عَلَى شَيْءٍ أَبَداً (٥٥).

- قول السيدة عائشة في صلاة النبي صلى الله عليه وسلم: وَلَمْ يَكُنْ يَدْعُهُمْ أَبَداً (٥٦).

- قول أبي هريرة رضي الله عنه: وَاللَّهِ لَوْ لَا أَنِّي فِي كِتَابِ اللَّهِ مَا حَدَّثْتُكُمْ شَيْئاً أَبَداً (٥٧).

وقع الظرف (أبداً) في الأحاديث السابقة مع ما يدل على الماضي بصورتين: الأولى الفعل الماضي، والثانية المضارع المقترن بالحرف الجازم (لم)، وكان الواجب من حيث مقتضى القواعد أن يسبق بما يدل على المستقبل، لكنه افترض من (قط) دلالتها مقام مقامها.

(٥٢) صحيح البخاري، ج (٧٠٠).

(٥٤) صحيح البخاري، ج (١٤٢٤).

(٥٥) صحيح البخاري، ج (٢٧٢١).

(٥٦) صحيح البخاري، ج (١١٤٩).

(٥٧) صحيح البخاري، ج (٢٢٤٠).

(٥٨) ينظر: السهلاني، ٢/٢٠٢، والسهلاني، ٢/٢٢١.

تقتضيه القواعد أن تُستخدم (لن) النافية للمستقبل عوض (لم) النافية للماضي، أو أن يُستخدم (قط)، وإن كان الأمر مستقبلاً، إجراءً للمستقبل مجرى الماضي مجازاً، ف وقعت الدلالة على المستقبل بصيغة الماضي، وكان ذلك الأمر سيقع لا محالة، كما هو الحال في قوله تعالى: (أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ) (النحل: ١). وعليه تكون (أبدأ) قد افترضت من (قط) دلالتها ف وقعت موقعها.

أما القسم الثاني من الأحاديث، فهو يدل على أمر مضى وانقضى حقيقة، فتكون (أبدأ) قد وقعت موقع (قط)، وافترضت منها الدلالة على الماضي.

٨- (متى) و (إذا)،

من المعلوم أنّ أداة الشرط (متى) من أدوات الشرط الجازمة، و (إذا) من أدوات الشرط غير الجازمة، إلا أنّ هاتين الأداتين قد تتبادلان

العمل التحويلي، فتصبح العاملة مهملة، والمهملة عاملة، فتجزم (إذا) الفعل بعدها حملاً لها على (متى) الجازمة، وتهمّل (متى) الجازمة حملاً لها على (إذا). وفي ذلك يقول ابن مالك في (الكافية الشافية)^(٥٩):

وَشَدَّ إِمْمَالُ (مَتَى) وَ (إِن) وَ (لَمْ) حَمَلًا عَلَى أَشْبَاهِهَا مِنَ الْكَلِمِ

ومن صور إهمال (متى) حملاً على (إذا) في الحديث الشريف:

- قول السيدة عائشة رضي الله عنها للنبي صلى الله عليه وسلم: يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّ أَبَا بَكْرٍ رَجُلٌ أَسِيفٌ وَأَنَّهُ مَتَى مَا يَضُمُّ مَقَامَكَ لَا يَسْمَعُ النَّاسَ، فَلَوْ أَمَرْتُ عُمَرَ (٦٠).

يذكر الشراح أنّ رواية الأكثرين (متى يقوم) بإثبات الواو، وكان من حقها أن تحذف، لأن (متى) أداة جازمة، وخرجوا هذا الحديث على ما خرجه ابن مالك من أنّ (متى) أهملت حملاً لها على (إذا)^(٦١).

(٥٩) ابن مالك، شرح الكافية الشافية، ٢/ ١٤٨٠.

(٦٠) صحيح البخاري، ج (٧٢)، والأسيف: لارقيق الغلب.

(٦١) ينظر: الكرمانلي، ٨٩/٤، والدماميني، ٢٢٤/٢-٢٢٥، والعسقلاني، ٢٤٠/٢، العيني، ٢٥٠/٤.

والعسقلاني، ٦٢/٢، وابن مالك، شواهد التوضيح، ص ١٩.

وعلى نحو ما سبق يخرج:

-قول أبي جهل لامية: يَا أَبَا
صَفْوَانَ، إِنَّكَ مَتَى مَا يَرَاكَ النَّاسُ
قَدْ تَخَلَّفْتَ، وَأَنْتَ سَيِّدُ أَهْلِ
الْوَادِي، تَخَلَّفُوا مَعَكَ^(١٦).

وكما أهملت (متى) حملاً على
أختها (إذا)، فكذلك عملت (إذا)
الجزم حملاً على أختها (متى)،
وقد أجاز الكوفيون الجزم بها
مطلقاً، وقد قصّر البصريون هذا
العمل على الشعر، ويذهب ابن
مالك في (شرح الكافية) إلى أن
الأصح منع ذلك في النثر لعدم
وروده، وفي (التوضيح) إلى أنه

في النثر نادر، وفي الشعر كثير.
ويذكر النحاة شاهداً على ذلك قول

عبد قيس بن خفاف:

اسْتَعْنِ مَا أَضَاكَ رُبُّكَ يَا لَعْنَى
وَإِذَا تَصَدَّكَ خِصَاصَةٌ فَتَجَمَّلْ^(١٧).

وقد ورد هذا العمل لـ(إذا) في:

-قول النبي صلى الله عليه وسلم
لعلي وفاطمة رضي الله عنهما: إِذَا

أَخَذْتُمَا مَضَاجِعَكُمَا تَكَبَّرَا أَرَيْتُمَا
وَقَلَّاتَيْنِ^(١٨).

يذكر العيني والقسطلاني أن التَّوْن
حُذِفَتْ مِنْ (تَكَبَّرَا)، إِمَّا لِلتَّخْفِيفِ،
وَإِمَّا عَمَلَتْ (إِذَا) الْجَزْمَ حَمْلًا لَهَا
عَلَى (مَتَى) وَهَذَا هُوَ الْوَجْهَ الَّذِي
ذَكَرَهُ ابْنُ مَالِكٍ، وَيَرَى الْعَيْنِيُّ أَنَّ
الْجَزْمَ بِـ(إِذَا) لُغَةٌ شاذة^(١٩).

-قول النبي صلى الله عليه وسلم:
إِذَا أَسْلَمَ الْعَبْدُ فَحَسُنْ إِسْلَامُهُ،
يُكَفِّرُ اللَّهُ عَنْهُ كُلَّ سَيِّئَةٍ كَانَ
رَفَعَهَا^(٢٠).

يذهب الكرمانى ويتابعه العيني إلى
أن جواب الشرط (يُكَفِّرُ) يجوز فيه
الرَّفْعُ وَالْجَزْمُ، فهُمَا يَجْعَلَانِهَا مِثْلَ
(مَتَى) الْجَازِمَةِ، وَلَآنَ فَعَلَ الشَّرْطُ
جَاءَ مُضِيِّيًا (أَسْلَمَ) وَالْجَوَابُ
مُضَارِعٌ (يُكَفِّرُ) فَيَجُوزُ فِي الْجَوَابِ
الرَّفْعُ وَالْجَزْمُ، وَيَجْعَلَانِ الْحَدِيثَ
كَقَوْلِ زُهَيْرِ بْنِ أَبِي سُلَيْمٍ:

إِنْ أَقَاءَ خَلِيلٌ يَوْمَ مَسْغِيَةٍ

يَهْوُلُ لَا غَائِبَ مَالِي وَلَا حَرِمَ

(١٦) صحيح البخاري ج (٦٩٠). ينظر: الحسطلاني، ٢٢٢/٧. والقسطلاني، ٢٤٢/٦. وابن مالك؛
شواهد التوضيح، ص ١٨.

(١٧) ينظر: ابن مالك؛ شرح التمهيد ٨١/٤-٨٢. وشرح الكافية لتشافيه، ١٠٨٢/٢. والدرادي؛ الجنى
اللداني، ص ٢٦٧-٢٦٨، وابن هشام؛ مغني الألبية ٧٤/٢ و ٧٢٢/٦.

(١٨) صحيح البخاري، ج (٢٧٠).

(١٩) ينظر: العيني ٢١٨/١٦. والقسطلاني ١١٧/٦. وابن مالك؛ شواهد التوضيح، ص ١٨.

(٢٠) صحيح البخاري، ج (٤).

وفي الحديث تُحَرِّكَتُ (الزَّاء) من (يُكْفِّرُ) بالكسر بسبب التقاء الساكنين.

وَأَمَّا الْعَسْفَلَانِيُّ فَيَذْهَبُ إِلَى أَنَّ (إِذَا) وَإِنْ كَانَتِ مِنْ أَدَوَاتِ الشَّرْطِ فَهِيَ غَيْرُ جَازِمَةٍ. وَيَصِفُ الْعَيْنِيُّ مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ الْعَسْفَلَانِيُّ بِأَنَّ هَذَا كَلَامٌ مِنْ لَمْ يَشْتَمُ مِنَ الْعَرَبِيَّةِ شَيْئًا، وَيَسْتَشْهَدُ لَعَمَلِ (إِذَا) الْجَزْمُ بِقَوْلِ عَبْدِ قَيْسِ الشَّابِقِ، وَيَسْتَشْهَدُ بِقَوْلِ الْفَرَّاءِ (٢٠٧هـ-)؛ تُسْتَعْمَلُ (إِذَا) لِلشَّرْطِ، ثُمَّ أَنْشَدَ الشَّعْرَ الْمَنْكُورَ، ثُمَّ قَالَ: وَلِهَذَا جَزَمَهُ. (٢٧)

وَأَمَّا الْمَسْطَلِيُّ لَانِّي فَيَذْكَرُ كَلَامَ الْعَسْفَلَانِيِّ وَتَعْشِبُ الْعَيْنِيُّ لَهُ، ثُمَّ يَذْكَرُ كَلَامَ أَبِي هِشَامٍ بِأَنَّ (إِذَا) لَا تَعْمَلُ الْجَزْمَ إِلَّا فِي الضَّرُورَةِ. (٢٨) وَيَشِيرُ الْأَنْصَارِيُّ أَيْضًا إِلَى جَوَازِ الرَّفْعِ وَالْجَزْمِ فِي (يُكْفِّرُ) وَيُورِدُ الْجَزْمَ بِأَنَّ (إِذَا) لَا تَجْزِمُ إِلَّا فِي الضَّرُورَةِ، نَاقِلًا ذَلِكَ عَنْ أَبِي هِشَامٍ. وَنَاقِلًا عَنْ شَيْخِهِ الْعَسْفَلَانِيِّ أَنَّهُ لَا تَجْزِمُ فِي النَّشْرِ. (٢٩)

ويعمد تلك الآراء لا بُدَّ من الوقف على أمرين:

-الأول: أَنَّ الْخِلَافَ كُلَّهُ مَتَوَقَّفٌ عَلَى صِحَّةِ الرَّوَايَةِ، فَهَلْ جَزَمَ (يُكْفِّرُ) وَرَدَ فِي رَوَايَةٍ، أَوْ أَنَّهُ مِنْ بَابٍ مَا يَحْتَمِلُهُ التَّرْكِيبُ؟ فَإِنْ وَرَدَتْ بِهِ رَوَايَةٌ فَلَا يَلِي مِنْ تَخْرِيجِهِ عَلَى مَا سَبَقَ - عَلَى أَنَّهُ لَمْ يَجِدْ مِنْ يَذْكَرُ أَنَّهُ رَوَى بِالْجَزْمِ - وَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ الْجَوَازِ فَهَذَا تَعَسَّفٌ لَا طَائِلَ تَحْتَهُ.

-والثاني: ذَلِكَ التَّنَاقُضُ الْعَجِيبُ عِنْدَ الْعَيْنِيِّ الَّذِي جَعَلَ الْجَزْمَ بِ(إِذَا) شَذَازًا فِي الْحَدِيثِ الْأَوَّلِ (تَكْبَرًا)، ثُمَّ كَأَنَّهُ يَجْعَلُهَا جَازِمَةً قِيَاسًا فِي الْحَدِيثِ الْآخِرِ، وَيَبْدُو ذَلِكَ مِنْ رَدِّهِ عَلَى الْعَسْفَلَانِيِّ وَنَعْمَتِهِ بِأَنَّهُ لَمْ يَشْتَمُ مِنَ الْعَرَبِيَّةِ شَيْئًا.

وَمِمَّا تَقَدَّمَ مِنْ صُورِ التَّنَاقُضِ نَجَدَ أَنَّ الشَّرَّاحَ كَانَ لَهُمْ جُهْدٌ فِي إِبْرَازِ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ، وَبِمَكْنٍ مِلَاحَظَةٍ مَا يَلِي:

١-بعض صور التَّنَاقُضِ رَوَايَاتٌ لِمَا فِي صَحِيحِ الْبُخَارِيِّ وَالرُّوَايَاتِ الْآخَرَى مُوَافِقَةٌ لِلْقَوَاعِدِ التَّحْوِيَّةِ.

٢-يُخْرِجُ بَعْضُهُمْ مَا وَرَدَ فِي الْأَحَادِيثِ مِنْ أَدَوَاتٍ تُخَالِفُ الْقَوَاعِدَ عَلَى أَنَّهُ تَصْحِيفٌ.

(٦٧) لَمْ أَجِدْ هَذَا الْكَلَامَ فِي (مَعَانِي الْقُرْآنِ) وَنَصَهُ: "مَنْ أَعْرَبَ مِنْ يَجْزِمُ بِ(إِذَا)"، فَيَقُولُ: إِذَا تَعَمَّ أَقَمْتُ، أَنْشَدَنِي بَعْضُهُمْ....

وَاسْتَشْنَى مَا أَغْنَاكَ رَبُّكَ بِإِنْفِنِي وَإِلَّا تُصِيبُكَ خِصَاصَةٌ فَتَجْتَلَّ

أَكْثَرَ الْكَلَامِ فِيهَا التَّرْفَعُ لِأَنَّهَا تَكُونُ فِي مَذْهَبِ النُّصَجَةِ... الْفَرَّاءُ: مَعَانِي الْقُرْآنِ، ١: ١٨٨.

(٦٨) يُنْظَرُ: الرُّضْيِيُّ: شَرْحُ الرُّضْيِيِّ عَلَى الْكَافِيَةِ، ٢: ١٨٦.

(٦٩) يُنْظَرُ: الْكِرْمَانِيُّ، ١: ١٦٨. وَالْعَسْفَلَانِيُّ، ١: ١٢٢. وَالْعَيْنِيُّ، ١: ١٢٤. وَالْمَسْطَلِيُّ، ١: ١٢٧.

بشرح صحيح البخاري، تحقيق: محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث- القاهرة، ط ٢، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

-العيني، بدر الدين: عمدة القاري شرح صحيح البخاري، د. ت. ح. دار إحياء التراث العربي- بيروت، د. ط. د. ت.

-القسطلاني، شهاب الدين: إرشاد الساري لشرح صحيح. للطبعة الكبرى الأميرية- مصر، ط ٧، ١٢٢٢ هـ.

-الكرماني، شمس الدين: الكواكب الدراري في شرح صحيح البخاري، د. ت. ح. دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط ٢، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

-لراجع:

-الأزهري، خالد: موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب، تحقيق: عبد الكريم مجاهد، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط ١، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٦ م.

-الاسترلابي، الرضي: شرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قارونس، بنغازي، ط ٢، ١٩٩٦ م.

-الأنباري، أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تحقيق: د. جودة مبروك محمد مبروك، راجده: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي- القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢ م.

-ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، للكتبة العلمية، بيروت، د. ط.

-ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد

٢- هناك بعض صدور التفاضل لم يتطرق إليها الشراح، مثل (نعم و بلى، لا و بلى، أبدأ و قطي).

٤- كلام الشراح حول الظاهرة في أغلبه يكون متكرراً.

٥- يتمثلون لتفاضل الأدوات بالقراءات القرآنية، وأشعار العرب.

٦- تابعوا النحاة في تحليلاتهم، ولا سيما ابن مالك فقد كان اعتمادهم عليه كبيراً في تخريج الأحاديث، من خلال كتابه (شواهد التوضيح).

٧- قد يختلفون في الأحكام النحوية كما رأينا الكرماني الذي يذهب إلى أن إسماعيل (أن) كثير، ويخالفه القسطلاني.

٨- نجد اضطراباً عند بعضهم كما رأينا العيني الذي يجعل الجزم ب(ذا) مرة شاذاً، ومرة قياساً.

-المصادر والمراجع:

-المصادر:

-القرآن الكريم.

-البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، ط ١، ١٤٢٢ هـ.

-الدماميني، بدر الدين: مصابيح الجامع، تحقيق: زور الدين طالب وآخرون، دار النوادر- سورية، لبنان، ط ١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٩ م.

-السقلاوي، ابن حجر: فتح الباري

- الحميد، دار التراث- القاهرة، ط٢٠، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠
- ابن مالك: شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد مريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي كلية الشريعة والدراسات الإسلامية مكة المكرمة، ط١.
- شرح التيسيل، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، ود. محمد بدوي المختون، دار مجر، القاهرة، ط١، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.
- شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات انجام الصحيح، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مكتبة دار الدروبة- القاهرة، ط١، د. ت.
- ابن هشام، جمال الدين: مثنى الذهب عن كتب الأصايب، تحقيق وشرح: د. عبد الطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د. ح.
- ابن عيشر، موفق الدين: شرح المفصل، د. ت. ح. إدارة الطباعة للنشرية بمصر، د. ط١، د. ت.
- أبو حيان الأندلسي: ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: د. رجب عثمان
- محمد، مراجعة: د. رمضان عيد الثواب، مكتبة انخاني، القاهرة، ط١، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م، ٢/ ١٤٢٧.
- البندادي، عبد القادر: خزائن الأدب ولاب لياب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة انخاني- القاهرة، ط١، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.
- الخطيب، عبد الطيف: معجم القراءات، دار سعد الدين- دمشق، ط١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م.
- عبد الله، أحمد محمد: قدامة الشارح في النحو العربي، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.
- الضراء، أبو زكريا: معاني القرآن، تحقيق: أحمد يوسف النجاشي ومحمد علي الشجار وعبد الفتاح إسماعيل الثقفي، دار للنشر والتأليف والترجمة - مصر، ط١، د. ت.
- السراي، احسن بن قاسم: النجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.

التراث السردي وأشكال تعالقه في الرواية الجديدة

بقلم: د. محمد هيد الياسط هيد *

يرى كثير من الباحثين أن إدراك الروائيين العرب لطاقت التراث المتنوعة بأجناسه المختلفة، هو أحد نواتج زلزال يونيو حزيران ١٩٦٧م، هذا الحدث الذي فرض على المبدعين البحث عن يقين يمكنهم من البقاء، أو الوقوف على أرض ثابتة بعد زلزال عاصف، تساءل على إثره المبدع: لماذا حدث ما حدث؟ وكيف يمكن الخروج منه وتجاوزه؟

قد لا نختلف كثيراً مع من هذا الرأي؛ فحرب يونيو كان لها أثر كبير على كافة الممارسات الثقافية والاجتماعية، وهو ما أدى إلى تغيير جوهري في الكثير من الأفكار والمواقف، ولكن ما يجب التأكيد عليه، هو أن علاقة المبدع العربي بالتراث لم تبدأ مع هذه الحرب فقط؛ فلا يمكننا أن نغض الطرف عن الحضور القوي للتراث مع البدايات الأولى لتأصيل الرواية العربية، فقد كان على المبدع العربي - طبقاً لشروط التلقي حينئذ - أن يضع روايته في بنية معروفة لها احترامها وقبولها لدى جمهور المتلقين، كالمقامة مثلاً، ومن هنا وجدنا روايات من قبيل: 'علم الدين' لـ أحمد فارس الشدياق، ومقامات المولحي... الخ، وغير بعيد عن ذلك، تلك المحاولات

* أكاديمي من مصر

**في أعقاب حرب يونيو /
حزيران عاد الروائيون العرب إلى
القرن مرة أخرى، ولكن عودتهم هذه
المرة لم تكن استجابة لحاجة التلقي، ولم
تكن بحثاً عن أفق جديد لإبداعهم فحسب،
بل كانت أيضاً، وفي الأساس، عودة
لا تخلو من حس وجودي.**

كما يَعْرِفُهَا الغرب، وظلَّ الأمر على
هذا الحال مع جيل الرواد، ومن
تلاههم من جيل الروائيين الكبار
الذين أقاموا معماراً روائياً ضخماً،
ظل - في عمومته - وفيها في تقنياته
السردية لمنجز الرواية الغربية.

في أعقاب حرب يونيو /حزيران
عاد الروائيون العرب إلى التراث
مرة أخرى، ولكن عودتهم هذه المرة
لم تكن استجابة لحاجة التلقي، ولم
تكن بحثاً عن أفق جديد لإبداعهم
فحسب، بل كانت أيضاً، وفي
الأساس، عودة لا تخلو من حس
وجودي، بحثاً عن موقع صلب
يمكنهم أن يقفوا عليه بعد أن
خارت الأرض من تحت أقدامهم.
عاد الروائيون إلى التراث، ليعيدوا
به ومن خلاله نسج واقعهم والبحث
عن أسئلتهم التي أرهقها سؤال
الاختصاص والوجود والرغبة في

الروائية الأولى التي
استهدف بها أصحابها
تقديم مادة تاريخية
تراثية، على نحو ما نجد
لدى جورج زيديان،
ومعروف الأرنؤوط،
ونجيب محفوظ،
في أعماله التاريخية
الأولى.

صحيح أن هذه الأشكال، من
التعلق الروائي مع التراث، لم
تتعد كونها وسيلة إلى القارئ، ولم
تتجاوز فكرة التعبير بالتراث،
حيث التراث مجرد وسيلة يمكن من
خلالها جذب انتباه المتلقي. ورغم
ذلك، فهي محاولة أولية، كان يمكن
أن تؤتي ثمارها فيما بعد على أيدي
الأجيال التالية. لكن الرياح تأتي بما
لا تشتهي السفن، فقد انقطعت - أو
كادت - صلة الروائي العربي بهذه
الأشكال التراثية، لتتماهى الرواية
العربية شيئاً فشيئاً مع البنية
السردية الغربية بتقنياتها وتحولاتها
المختلفة، ولم يجد النقد بُدّاً من
متابعة هذا التحول، فاعتبر النقاد
رواية زينب لـ محمد حسين هيكل
أول رواية عربية فنية؛ حيث تخلص
إلى حد كبير لاشتراطات الرواية

أجناسه ويعيد اكتشاف طاقاته السردية مرة أخرى، وذلك من باب التعبير بالتراث، وليس التعبير عن التراث، ولم يكن الهدف هذه المرة مماثلة المتلقي، ولكن إدهاشه ووضع يديه على كثره الخاص.

لم تكن عودة الروائي العربي إلى تراثه بدافع البحث عن اختصاص، أو 'هوية وأقية' - بتعبير العقاد - يمكنه بها ومن خلالها، أن يواجه ويتقدم ويتنصر فحسب، ولكنه عاد أيضا لأن السياق الحداثي العالمي بدأ شديد الاهتمام والتقدير لمثل هذا المسعى.

ولا يمكننا في هذا السياق، أن نُغفل ماهية الرواية نفسها باعتبارها جنسا مفتوحا، يلتقي بداخله الأدبي الفني بالتدائلي، والشفاهي بالكتابي، والتراث المحلي بالتراث العالمي. ومن هنا، كان المتخيل السردى غنياً غنى مصادره، تسري فيه عروق من منابت شتى، ولا يقتصر هذا على النصوص التي أنتجتها الرواية الجديدة، وإن أمتاز فيها هذا المسعى وأضح عن الروايات السابقة عليها، ولكنه يتسع ليشمل الروايات الأولى التي أسست للنوع نفسه في ثقافتنا.

المجاورة. ومن ثم، كان التراث موضوعا معرفيًا يمتد في الماضي والحاضر معا، وسبيلا تعبيريا يفتح أفقا رحبا لم تعته الرواية العربية، وطاقة تتشكل بصورتها ملامح وأقع له من الأصالة والاختصاص ما يمكنه من أن يكون نفسه دون انفصال وانعزال.

ترافق ذلك كله مع انتشار الحداثة، وما استتبع ذلك من إعادة الاعتبار للثقافات المحلية والآداب والفنون الشعبية في العالم كله، تجلى ذلك في بروز إبداعات أدباء أمريكا اللاتينية وأفريقيا واليابان لتحل، بتقدمها وامتيازها، مساحة كبيرة من اهتمام المتلقي عبر العالم؛ فالغرب لم يعد المركز الأول أو الوحيد الذي يمكن للنصوص أن تتفاعل معه أو تأخذ منه تقنياته وأساليبه، لقد تعددت المراكز وتباينت الأساليب والتقنيات، ووجد المحلي الخاص بكل أطيافه الرسمية منها والشعبية سبيله إلى الوجود المائز الذي يمكنه أن يُضيف ويُدهش.

كثر خاص

لقد كان على المبدع العربي الذي يعيش في هذا السياق، أن يسعى من جديد إلى تراثه، يستلحق

يمنحه أفقاً أوسع، يمكن الدارس من بلورة مفهوم كلي للتراث يستوعب الاختلافات السابقة. فالتراث يمكن تعريفه بأنه: الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب.^١

وأعتمد الفترة الزمنية الماضي القريب والبعيد في مفهوم التراث، يعني أن نأخذ في الاعتبار كل ما شكّل وجدّنا، وكون مفهومنا للعالم من حولنا، وحدّد وعيها به ونظرتنا إليه، وهذا يعني أن التراث حركة سارية فيتنا، يكوننا إذن نكوّنه، شكّله ونشكّل به في الوقت نفسه. وإذا كان التراث يمثل هذا التنوع والشمول، فكيف يمكن التعامل معه عبر نصوص هي منه؟ وإذا كان ذلك ممكناً فكيف يمكن تحديد آليات هذا التعامل وضبط إجراءاته؟ باختصار كيف تكون العلاقة النصية الروائية مع التراث؟

العلاقة مع التراث

إذا كان مفهوم التراث يمثل هذا القدر من الاتساع، فمن البديهي أن يختلف موقف الروائيين منه،

وهنا يتعين علينا أن نتساءل: ما التراث؟ وماذا نقصد بتوظيفه في الرواية؟ وما الأجناس التراثية التي تتفاعل معها الروائي؟ وكيف حدث هذا التفاعل؟

ما التراث؟

لا نريد أن نطيل كثيراً في الخلاف الفكري حول مفهوم التراث كما يراه المفكرون العرب، أو كما يراه غيرهم، ولكن من الضروري أن نكون على وعي بالإطار العام لهذا الاختلاف؛ فمن الباحثين من يرى أن التراث هو كل ما ورثناه تاريخياً،^١ سواء أكان من الماضي البعيد أو القريب، ومنهم من يرى ضرورة تحديد التراث بزمن محدّد يفصل بين ما يُعتبر تراثاً وما لا يُعتبر كذلك، كما اختلف الباحثون حول مقومات التراث، فمنهم من يقصره على الجانب الفكري؛ ك: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف.^٢ ومنهم من يتوسع في المفهوم فيرى أن التراث يضم - إضافة إلى ما سبق - الجانبين: الاجتماعي كالتقاليد والعادات، والمادي كالعمران.^٣

وقد يكون هذا الاختلاف حول مفهوم التراث أحد مزاياه؛ حيث

المنتج الروائي ثانياً. ومن المؤكد أن قراءة التراث قراءة عصرية وأعية متأنية، تحاول هضم ما فيه واستيعابه بعد فرز مواده، وغريلة وجوهه، وتتبع أشكاله المتنوعة، والتعرف إلى مصادره الحافظة والغنية، ومحاولة توظيف عناصره الثرية في تقديم مضامين معاصرة برؤي جديدة تلائم قضايا الواقع المعيش تعدُّ واحدة من أبرز صور التجريب التي تمثل إحدى وجوه الإبداع الفني المميز.^٥

وإذا كان المستهدف العام من قراءة التراث هو البحث في 'حداثة' الخصوصية، باعتباره مكوناً رئيسياً من مكونات الرواية العربية، فإن هذا يقتضي عدة أمور، منها - فيما نحن بصدد - أمران:

الأول: إعادة قراءة التراث، وابتكار طرائق جديدة للتعامل معه، سيما في ميادين مثل: الحكيم الشعبي والرحلة والأخبار.

الثاني: توثيق عُمى التواصل مع حقول محددة، مثل: التاريخ القديم والحديث، وتقديم قراءات معاصرة لهما، بالإضافة إلى الاستفادة من التوظيفات المحلية للتاريخ والمأثورات الشعبية.^٦

ويدهي أيضاً أن يختلف موقف الروائيين الجدد في تعاملهم مع التراث عن موقف الآباء الأول. فلم يعد التراث حليّة شكلية، أو زينة عارية عن الفعل، بل صار مع 'الحساسية الجديدة' - خاصة - فعلاً تنويرياً، لا يقتات على منجزه الماضي قدر ما يحاول إعادة إنتاجه وقراءته وتأويله. فالتراث ليس هو ذلك البناء الذي يقبع (هناك) في الماضي، ولكنه على التحقيق هو الفعل الساكن فينا الذي يمكننا أن نكونه قدر ما نكوننا.

فالتراث، عبر إعادة إنتاجه التي لا يمكن تصورها إلا عبر فعل التأويل، يصير ملكاً لنا نحن الآن، ذلّي عليه استلثنا وهمومنا وأنشغالتنا، وهذا ما يضعه في موقف الفاعل القوي، وليس الحليّة المستعارة العارية عن الفعل. فالتراث - مع النصوص الجديدة خاصة - موضوع لجدل وأسع بين الحاضر والماضي، بين آفق وآفق آخر يتحدر إلينا من الماضي البعيد بكل تشابكه وتركبه، وهذا ما جعل تعالق الروائي المعاصر مع التراث فعلاً تأويلياً، يمارسه المبدع على التراث أولاً، ويمارسه المتلقي على

الشكل الثنائي مع التراث

من الصعب بمكان أن نحصي النصوص الروائية - ناهيك عن غيرها من الأجناس - التي وظفت التراث وأستثمرت منجزه، وهذا لا ينفي إمكانية ضبط أوجه العلاقات المختلفة بين الرواية والتراث، وقد حاول د. سعيد يقطين وضع هذه العلاقات في شكلين، ونضيف نحن من جانبنا شكلاً ثالثاً، وهي:

الشكل الأول، استثمار المنجز الشكلي لنوع سردي قديم، وفي هذا الشكل تتدخل - في الغالب - قواعد النوع القديم في الخطاب الروائي، فقد نجدها في أشكال السرد أو لغائه أو طرائقه، وذلك على نحو ما نجده في: المقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات، ولا يتوقف تعالق النوع القديم على مجرد الشكل، فقد يتجاوز ذلك إلى تشرب الخطاب الروائي بالبنى الكلية أو البنى الجزئية المختلفة^٨، التي تحضر على شكل مناسبات تاريخية أو دينية أو سردية... الخ.

الشكل الثاني، أن يتحدد التعالق مع نص تراثي محدّد، ويتخلق النص السردى الجديد عبر فاعلية

الحوار مع النص التراثي، ومن هذه النصوص نذكر ألف ليلة وليلة - بدائع الزهور... الخ.^٩

الشكل الثالث: وفيه لا يتعالق النص السردي مع نص محدد، ولكنه يتوسع في التعالق مع النصوص المروية/الحكايات والعمادات والتقاليد وأنماط التراث الشفاهي المختلفة، تلك التي تتحول إلى نصوص فاعلة، منضوية في شبكة التعالقات المركبة التي يمثلها النص السردي، وهذا الشكل في الحقيقة يتسع ليشمل التراث المحلي بعاداته وتقاليد وقيمه.

فالروائي حين يوظف التراث فهذا يعني أنه بعيد تقلبيه وتأويله من زاوية فنية ودلالة، وهذه العملية جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة، وهذا يغدو التراث حياً نابضاً مع الجماعة التي أبدعته، يشير إلى ماضيها قدر ما يشير إلى حاضرها ومستقبلها، ويصوغ وجدانها وأفكارها.

وإذا كان التراث على هذا القدر من الاتساع، وإذا كان مفهومه على هذا القدر من الاختلاف، وإذا كنا قد افترضنا أن أي تعالق نصي مع التراث يفترض بداية الاتكاء

تبدو المقاربية التأويلية في مثل هذا النظر منسجمة إلى حد كبير مع البنية الفنية للرواية في تعاملها مع التراث، فالرواية - بطبيعتها - تمهض على الاختلاف النوعي مع الأنواع السردية القديمة، كما أنها - بماهيتها المفتحة - تبدو قادرة على استيعاب غيرها من أجناس القول المختلفة داخل بنيتها السردية، بل وممارسة العمليات التناصية المختلفة على هذه الأجناس المستوعبة روائياً، بحيث تتحول - في نهاية الأمر - من ماهيتها القديمة وتكتسب ماهية جديدة، وهنا - على وجه الخصوص - تظهر إمكانات الرواية وأمكانياتها، أو أنّ هنا تكمن قدرتها الإنتاجية الفريدة. وحين تكون المقاربية تأويلية فهذا يعني أنها تعتمد على النص بوصفه خطاباً مكتملاً، ويوصفه معطى نهائياً شديد الارتباط بسياق إنتاجه من ناحية وسياق تلقيه من ناحية أخرى.

الهوامش والإحالات

- ١ - د. فهمي جدعان: نظرية التراث، ط١ (١) دار الشروق عمان الأردن ١٩٨٥م من ١٦

على منظور تأويلي دقيق، إذا كان ذلك بالمنهج التحليلي الذي يمكنه استكشاف هذه الأبعاد واختبار قدرتها على إنجاز أهدافها، لا بد أن يتكئ على معطيات تأويلية، فالتأويل ينطلق من مبدأ عام، هو أن المتلقي يقيم حواراً مع النص، يُلقي عليه أسئلة التي هي بعض تجاربه، وهذه الأسئلة هي، في الوقت نفسه، جزء لا يتجزأ من أسئلة النص؛ فالتأويل: حوار بين أفق خاص وأفق آخر أوسع منه يتحدر إلينا ١٠. وهذا يعني أن القراءة التأويلية هي فهم مختلف للنص من بعض الوجوه، لا يتمثل التأويل فيما يرى هابجر في الإيضاح العلمي لما هو مُصَرَّح به في النص، بل في التفكير الإبداعي الذي يسلط الضوء على المعنى المُضمَر لا الصريح، الباطن لا الظاهر ١١.

ولا يعني هذا، أنّ التأويل يمنح المتلقي الحرية في 'صنع المعنى' ١٢ كيف شاء؛ فالتأويل، وهو يبحث عن المعنى، يعتمد الطرق الدلالية والفحوية والتأويلية المختلفة التي تُخرجنا من نطاق كلمات النص ١٣.

- ٢ - د. محمد عابد الجابري: التراث والحدائق، ط (١) مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٩١م من ٢٠
- ٣ - د. فهمي جدعان: نظرية التراث، سابق، من ١٨
- ٤ - د. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية اعترية المعاصرة، ط (١) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ٢٠٠٢م من ١٢
- ٥ - د. سميرة الشوابكة: التراث والبناء الفني في أعمال محمد جبريل الروائفة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إصدارات خاصة، القاهرة ٢٠٠٥م من ١٩٥
- ٦ - انظر: شعوب عيسى: بنيات العجائي في الرواية العربية، مجلة فصول، م (١٦) ع (٣) شتاء ١٩٩٨م من ١١٢
- ٧ - انظر على سبيل المثال النصوص الآتية: 'رحمة ابن فطومة' لـ نجيب محفوظ - 'رسالة في الصباغة والوجد' لـ جمال النيطاني - 'تربية بني حنوت' لـ مجيد طوبيا - 'الوقائع النربية في اختفاء سعيد أبي النحس للثقل' لـ إميل حبيبي.
- ٨ - نقصد بالبنية الكلية 'الوحدات البنيوية الشاملة للنص، ونقصد بالبنية الصغرى Micro - structure المتتاليات والأجزاء الأصغر للتمييز بينها وبين الأبنية
- النصية الكبرى. والفرض الذي يعتمد عليه علم النص كمنطلق لتحديد ذلك هو أن متتاليات النجمل التي تمتلك أبنية كبرى هي وحدها التي تسمى من الوجهة النظرية نصوصا. وهذه المتتاليات تقطوي على مجموعة من المقاميم التي تحدد إطارها الكلي الشامل، وهذه المقاميم تتنظم في مجموعة متنوعة من العلاقات التي تضي عليها التماسك والانسجام. انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم للدراسة، الكويت، أغسطس ١٩٩٢م من ٢٥٦
- ٩ - انظر: د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السري، ط (١) دار رقية القاهرة ٢٠٠٥م من ٧-٨
- ١٠ - د. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ط (١) النادي الأدبي الثقافي بجدة، مارس ٢٠٠٠م من ١٥٥
- ١١ - د. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرميوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، ط (١) دار رقية القاهرة ٢٠٠٧م من ٢٦٤
- ١٢ - روبرت شولز: بين السيميائية والتأويل، ترجمة: سعيد الذانمي، ط (١) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٤م من ٦٢
- ١٣ - السابق، من ٦٢

رواية "دولة العقرب" - للكاتب فؤاد قلنديل الماضي.. مُتَمِّمًا - بِجُرح الشمس

بقلم: هذاب التركاني *

لمن الروائي يبني شخصياته انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقتبة يروي من موائها قصته، ويحطّم من خلالها بنفسه - (ميشال بوتور- بحوث في الرواية ص ٦٤).

"نولة العقرب" للروائي فؤاد قلنديل سيرة خيالي لحدث واقع، صرخة وموقف جاد، متوجّج بورود الإصرار، بكل مواكب عظمها، على الحرية - الحلم اللازوردني للإنسان يريد أن يصبح حراً كالهواء، والحرية المطلب المشروع، بل الطبيعية، وليس شيئاً (غداً لايمت إلى الطبيعة) كما رأى - إتيان دي لا بوسيه قبل خمسة قرون وهو يكتب (مقالة في العبودية المختارة) ..

الروائي فؤاد قلنديل هو نصّه، وشخصه وأبطاله، وهو يتبنى بصفاء فكر، ورجاحة رأي قضية الحرية .. موقف أبطاله الذي هو في الأساس موقفة، هو وجد نفسه فيهم، وهم ليس لديهم شيء سوى القليل من الغضب والهدوء معاً، وبعض الأحلام صاخبة الإيقاع، والرؤية الواضحة للموقف (هي بذاتها فعل تناوّل) - كما يُعبّر سارتر .. وتحرّري أيضاً ١١

* ناقد وشاعر من العراق

وفي دفتر هذا الحلم المثلث البيقطة،
تُكتب كلمات برمد الجسد، وفسفور
الروح، وعطر اللحظة الملحة التي
تشرق شمسها بكبرياء، بمباركة
آلهة الإلهام، تقديساً للحرية
المعادل الموضوعي للوجود، رديف
الثورة - شريان التغيير ونبضه،
والكرامة كيمياء الحياة، والثلاثة
مجتمعون، ومتآلفون بفرح صوفي،
في روح روائي كبير، ومبدع جاد،
هذبت وصقلت أوتار قريحته أنغام
الحرية، ومزامير الحب والكرامة
والعدالة.. 11.. إذ ليس هناك ثمة
أخلاق أو عدل في الحياة لو لم
يكن المرء حرّاً - كما يقول إريك
إيمانويل شميت، والحرية، والثورة،
والحب، والجمال كلها آفانيم صيغت
عواملها من معدن الروح، وذهب
الوقت، وباركتها أصابع ودود، الكاتب
مسحور بفيضاء حالة الخلاص
والاعتناق، وهو يجعلك تعيش الحالة
- الموقف لا في ذاتك بل في قلبك،
حتى وإن جاءت الكلمات البركانية
على هيئة شتائم ملائكية قاتلة ضد
السلطة وهي (مصدر كل شرٍّ وإلى
ذكران) كما يرى أوسكار وأيلد..
وسيل جاراف من اللعنات المتلاحقة،
يأتي على لسان الجريحين الغائبين

- الحاضرين أبداً (خالد سعيد،
سيد بلال، رضا هلال، عبد الحكيم
سلامة، ريم، وناجي الورداني)
وآلاف الشهداء من عشاق الوطن،
ورسل الغضب والثورة والتمرد،
باقون لعنات حارقة لخطوات كل
نظام استبدادي، وكل سلطة ظالمة..
لعنات بكل بلاغة القمر الباذخة،
تأخذ شكل نيازك تلاحق السلطة
ورموزها حتى متواهم المخجل
الأخير: (لا يشك أحد أن الانتصار
للكرامة كان وراء الثورة المصرية في
يناير ٢٠١١ التي لم تكن فقط من
أجل الخبز والعدالة الاجتماعية،
ولكنها كانت في الأساس من أجل
الحرية والكرامة) - الرواية ص ١٢.

(ناجي الورداني) الشباب الثائر -
العاشق السجين لا يجد تعريفاً
مناسباً للسلطة والنظام غير أنها
(سجين)، بأبواب صدئة، وذوفاذ
تطل على الجحيم، جدران صماء،
رائحة إسمنتها ضجرٌ مثير للفرق،
بلون الموت، تقتني أثر السجين في
المنام، تصادر منه أحلامه ولسانه،
وتعوضه بفيثامين الصمت وهو الأبلغ
والأمر طعماً من حظلك الكلام..
السلطة سجن، والسجين بهزوات
الرواية، والرؤى الصباحية للروائي

الموت وبين السجن لعشرة آلاف عام
 لفضل السجن - ص ١٩٠ والسجن
 هذه المرة بلا سرير مخملي، وغرفة
 مكيفة، وطفيف امرأة وجنتها من
 قرنفل، المهم خريطة بلون وحبر
 الحنان، وهو الوطن.. ١١

حكاية أخرى

زينب ضمير المكان المتكلم (الأمل)
 الذي يشبه (اليأس)، و(الفرح) الذي
 يراوغ بخطى جارحة، زينب حكاية
 أخرى خلعت بالوطن وهو (يغتصب)
 على أيد صغاليك بينما كان نائماً
 حسب تعبير كارلوس فوينتس في
 (كرسي النسر).. وفي وقت مهدين
 مراوغ.. زينب صورة المكان بجغرافياً
 صعبة، وهو يستمد قديسيته وتاريخه
 وعبقه الروحي من سحر المقدس
 المتماهي مع ذاكرة أناس المكان
 الطيبين - السيدة زينب.. و زينب
 الإنسان وضمير الوطن المغيب، شعلة
 معاناة، وياقة هموم، ومنن قلق،
 نسيج ذكرتها حي رغم (مرضها)
 المزمن، و(قصرها) العين، يرسم تارة
 بحبر الروح ورماد الأحلام بورترها
 للمكان (السيدة زينب)، وتارة أخرى
 يؤلف بيبلوغرافيا ناطقة لمكوناته..
 وشخصه.. وتفاصيله، كل شيء
 حي له لغة المثيرة والمستقرة، ابتداءً

يصبح
 البحث عن (ناجي)
 الورداني المواطن الجسور
 والشباب الشجاع خلماً،
 والعيون قلقة في استقباله،
 وفي عرف السلطة المستبدة
 يصبح المواطن صفراً.

الكبير هو الوطن، الذي يعلو أنينه،
 وآلام جراحه الغائرة على أنين
 وجراح مواطنه الصابر أبداً.. ليبدو
 السجن تمريناً للمقاء الوطن المؤجل
 ، ولهذا يظل أفضل من الموت ١١
 ترى هل تأثر بطل الرواية (ناجي)
 الورداني) بقائد بول إيلوار، ولويس
 أراغون، ومواطننا أنسي الحاج ٩٩
 لا شك في ذلك ١١ فضمير الروائي
 فيه، ورؤاه الصباحية طاغية، وهو
 ينتمي للثورة، ويعرف الحرية أجمل
 تعريف، ويتنصر للكرامة، ويصبح
 الكبرياء قبلة، بل صلاة وأجبة
 وال(أنا) الكاتب، أو ال(هو) البطل
 وفق ما يسمّى بالضمائر المركبة، في
 فلسفة النقد، قد أصغيا لأوركسترا
 (أنسي الحاج) الشعرية وهو يقول:
 (لا تترك السجن تماماً، لأن فيه
 بعض الحرية) و(لا نور قبل الظلام
 المطلق).. و(ناجي الورداني) يرى
 أنه (لو قُدر لشخص أن يختار بين

من (سلامة) بائع الروبايكا وحّى
(الحصري) صاحب الكتاكيت.. و
زينب عبقرية البساطة والتفانية،
يأكل جسدها الربيعي فيروس عدوين
أزليين (المرض) و(الفقر) الماهرين
في القضاء على سُلالة الطيبين،
وعظما حدائق مُبددة تنقُصُ ورودها
على مستقبل (سالي) و(ريم) أبنتيها،
ومنطاد النجاة دماء آل البيت:
(لا أشعرُ بالأمان إلا مع آل البيت،
وبالقرب من السيدة زينب بالذات،
سمعتني أمي على اسمها) - ص ٢٠.

زينب المواطن المهموم والمغدور في
(دولة العقب)، هي وغيرها كثيرون،
ورجال السلطة المتخمون بالأموال،
والمقصور الفارصة، والأرصدة،
ومعاملات البنوك، وطرق الذهب
والسرقة الفاضحة، لا يرون كيف
تعيش (زينب) ولا غيرها، ممن (ليس
لهم مطالب)، وقد كرهوا الدنيا وما
فيها، وثروتهم الوحيدة التي لا
تقصد، قلوب نحيلة، والسعي لرضاء
الله: (أكلت الحنظل، وذقت الصبر،
لكني لم أجِدْ مرارة في فهي أشدَّ
من مرارة الفقر) - ص ٢٠.

زينب هموم لا تقوى الجبال على
حملها، الأم وأحزان باتساع المدى،
جعلت من الحياة لديها موتاً فاجعاً

أبدياً.. ترى أهي معاناة الحياة مع
(الزوج) غير المبالي، والمتصل من
كل مسؤولية، وفارق للألفة الأسرية،
وأسير غرائزه وشهواته وملذاته..
نواج على ورق بال، ونوم قلبي في غربة
صدوها خائف مع رجل (حارس شبه
ميث).. أم أنها معاناة وهموم وطن،
ممنوعة بنسببات التسميم، وهو
بحجم الدنيا - مصر وهي (اجمل
بلاد العالم وأغناها)، وتكنها سينة
الحفظ، بسبب جلاديهما التشريرين
من الحكام، ومضطهمهم (تصوص)
(وبلا ضمائر).. أم أنها ذكرى (نبيل)
أول الصلح وانصرح ومضى الحياة،
ورحمة غيبه وغيابه يهني (زينب)
رحيل الحياة، (ثم اعرف الحياة قبل
نبيل ولا بعده) - ص ٤٨، و"زينب"
المواطن المحكوم بفقدان الأمل،
وغياب المصلوق الأمل (نبيل) هو
مقتصلة (الأمل) و(زينب) معاً و(آء)
يا نبيل و(آء) - ص ٥٠.

ريم الأمثاد الطبيعي الحميمي
(زينب) الأم.. وهي تحب المسرح،
لحظة تألفها، وتقجر زهر أفكارها،
وتعشق ما كتبه (بريخت).. ولأن
المسرح حياة، وما تعيشه هي وأمها
وأسرتها يشبه كثيراً ما يدور على
خشبة المسرح، بشكله التراجيدي

زَيْبُ ضمير المكان
المنقلَب بـ (الأمل) الذي يشبه
(اليأس)، و(الفرح) الذي يراوغ
بخطى جارحة.

غذاء (زيب) الطافح بكل فيثامينات
العشق والغرام والحنان.. ذكريات
غزتها الجراح، فأذهكت حروفها،
وهي من غسل الروح، وإيقاعاتها
وهي من رقصات الجسد، وذنبات
فرحه، وأريكت صورها التي لونها
عشق صوفي روحي، ظلالة أنبعث
حياة، وتقاصيله هزيمة للموت
الذي ترصد بعيون أخطبوطية
(نبيل) - كلّ النكري والعشق
والحياة وحديقة العمر، وقد حوّل
حياة (زيب) إلى موت (وكم كنت
أنّ يضمّني معه في طريق واحد،
فالموت معه حياة) - ص ٧١. لكنّ
الجمال الذي تقرّد به (نبيل) وسما
به على غيره، والنكري التي تركها
في دفتر العمر، بحروف بركانية،
والسيمفونيات التي كان يعزفها
بأصابع من كرسنال، وصارت من
مفردات المدى، والأحلام التي
يرسمها بضوء عينيه، وصارت ذهب
أنياب حظ عاثر، كلّها كانت ضحية
غدر وقت ظالم، بظلم وقسوة

الحياتي الواقعي، فهي ترغّب في
تأدية دور مثير ومُعَبِّر عن حياتها،
في مسرحية (الأم شجاعة)، وزيّها
هو دور (الأم) لأنّها تجدّ نفسها
في هذا النصّ الرائع أمام معاناة
أمّها.. وكل ما ينطق به فسفور
حروفه، هو صورة (الأم) و(زيب)
ويكتاهما في مفترق طرق: (سألت
نفسي وأنا أشحن أعماقي بفكرة
البطلة، هل تأثرت في اختياري
لمسرحية بريخت، واختطافي لدور
البطلة برأبي في سلوك أمّي، هل
يعدّ ما أقدمت عليه تقييماً لحالاتها
واختيارها؟) - ص ٥٥. و(زيب) في
حياتها وفكرها (بريختية)، صاحبة
موقف جسور، وهي ترى الحياة بكل
تقاصيلها، لا تليق إلا بذوي المواقف
الجسور.. المكافحين أبداً من أجل
العدالة والحرية و(معانقة الصديق)
- ص ٥٥.

شريط ذكريات جارحة..

أبطاله لا يطالهم صدام النسيان،
ونضاق الوقت، لأنهم أقوى منه،
أدوات مقاومتهم المرئية واللامرئية،
هي الحب، واللقاءات الحميمة،
والأحلام، والعناق حتّى الدويان،
على أنغام الموسيقى التي هي كلّ
حياة الحبيب الغائب (نبيل)، وهي

طلب الحرية والعدالة، وسيلتهم السلمية جداً، في قهره، وأختصار تاريخه، هي الحب، ويتمتع الحب بقوة بلا حدود، تسمى الخيال) - كما يقول كارلوس فوينتس... وهو في رؤى (ريم) و(ناجي) أهم من الماء والهواء وعلى لسان (ريم) فإنّ (العالم بحاجة لملايين القلوب المحبة) - ص ٩٩.

وتعاني (ريم) نفسياً، في أمات قاتلة تارة مع (الأب) مُدمن اللامبالاة، قدير إدمانه التدخين والخمر، رجل ظل خارج فضائه العائلي تماماً، وتغريده المطلق الذي يأخذ شكل تثرثرات موجعة، هو خارج سرب مهموم وجريح: (هل يمكن أن يكون ثمة شخص في الوجود غير مُبالٍ إلى هذه الدرجة؟) - ص ١٠٠. (أب) وربّ أسيرة هذا الذي حوّل البيت إلى (كهف) مظلم، والأسرة بلا تاريخ حياة وسعادة، أمّ هو (خيال مائة) ٩٩. وتارة أخرى مع (الأم) (زينب) المتشظية بالأم مريض قاتل، الشفاء منه مستحيل، كما نسيان (نبيل) الذي يفعل طيفه في جسدها الناحل فعل الدواء، لا يشفي ولكن يسكن، لا يعبأ بسويغات الحاضر، ولكنه

ويلاهمة (بقعة الزيت) التي أنهت حياته، بل حياتهما معاً، وقصة عشقهما المكتوبة برماد الجسد، وفتافيت الروح: (سيارة النهاية، وبقعة الزيت التي وضعها الموت خصيصاً لاستدراج عمرنا الجميل، وقلبه حتى تقحم، بقعة الزيت قضت عليه وعلى) - ص ٨٢.

ريم التي تبدو، وفق منظور الرواية - الكيمياء الإلهية حسب تعبير ميلان كونديرا... (رويوت) ثوري فضالي، تارة هي من قوى الشباب الثوري الذي ينادي بالحرية في تظاهراته ضد النظام، وهي تشارك (ناجي الورداني) فضاله وثورته ضمن طلائع الحركة الشبابية، وهم يقاومون جيروت السلطة المستبدّة، وهي تحارب (ناجي) حياتياً ومصيرياً، حين يتم استبعاده من وظيفة معيد في الجامعة، لأسباب أمنية، وأنشطته المعادية للنظام، وهو الأول في دفعته... ووجودياً حين يصبح المستهدف هو و(ريم)، وقد وقعا في قبضة البوليس، وبألهم من التعذيب والإهانة في أشنع أشكالها، لكنّ رؤاهم في التحرر والخلاص والعدالة واحدة، وفساد النظام يزيد من إصرارهم على

يصلّي صلاةً وأجبةً إلى الماضي البعيد: (فقد جرّيت أنّ نتعامل مع الحاضر، وتجلياته الكثيرة، فلم نتفاهم معه، وظلت روحها مفارقة للحاضر وغير منسجمة معه، ولا تهفو إلا إلى الماضي) - ص ١٠٢

شيئان لا نقدّر على التحديق فيهما: الشمس والموت - كاتب فرنسي ١١

حجربة الموت، رديف الحياة.. ١١

ليس موت الأب، ولا هو موت الأم، ولكنّه موت الحبيب الذي تكفل بإيقاظ وتجديد نبض القلب، وهما الروح، وأنتهاق الجسد، ونضوج فاكهة شجر الأحلام.. هو موت العاشق والمعشوق نبيل الذي قلب كل موازين حياتهما، بدّل النور الكرسالي بالظلام، والنهارات، وهي من لآلئ، بالليالي الحالكة الطويلة، والفرح الذي هو الأمل، بالحزن الذي هو المؤامرة، والأمان والاستقرار بالضيق والفراغ والألاحد، والجراحة والشجاعة بالسكون والنبول والاستسلام، (أنّه لا حياة بلا موت، ولا موت بلا حياة) - ص ١٥

أوهنري ميللر يرى استحالة التفريق والفصل بينهما، فهما عاشقان أزيان، بل إلهان عبادتهما

وأجبة.. فإنّ الموت بجسد نبيل، وعوض زينب بالمرسي الشخص الذي تراه ميتاً قبل أن يولد، وقد تأخّر دفته كثيراً، الصامت والبارد وهو يجلس على الكرسي، فيصبح جزءاً منه) - ص ١١٧.. وموت نبيل في أجفة زينب الشاحبة الحروف موتان، فهي تجد زواجها الإيجاري من المرسي موتاً، وما دبرته وخططت له أسرتها هو الظلم بعينه، ولا يختلف كثيراً عما دبره أخوة يوسف وهم يحتالون على أبيهم الصبور، وأخيهم - أسطورة الصديق والنقاء والعدل والألفة.. ١١

الحب كالحلم.. ١١ (وريم) غاية من الأحلام، ورذها يعانق الوأده، ويُقيم حفلة زفاف كونية لكل فراشة باركت عطرها بلحظات تناسل لا تترك عمق أبعادهما إلا الكلمات.. القصائد.. الموسيقى، وطيورها غناء ترتّب فوضى حياتهما.. وريم تكتفي بالحلم، ولها أسلوياها في الاحتفاء به.. أحلام يقظة، حين يرى الحالم نفسه سجين أمنية.. فكرة.. أو قضية، والحلم يتحول إلى كابوس نهارى مضغ، حين يصبح لدى ريم لحظة بحث مضنية عن الحبيب (ناجي أحمد

رمضان الورداني) الذي اختفى ظله وأسمه، وأصبح سرّاً يفك شفرته زوّار الفجر، وصدّات أقدام (ريم) وأصدقائه الباحثين عنه في كل سجلات الشرطة، وغرف أمن الدولة الخائفة، والبحث مضين ويلاً جدوى، هكذا هي كهيماء السلطة، ضياع، وأمتهان، وإللال، وموت بطيء، ولا مواطنة: (مفترات أمن الدولة عالم آخر، يزدحم بالضباط والمحامين والمكاتب والأوراق والملاحم الجهمية، والأصوات العالية الخشنة، والصراخ أحياناً، وصفق الأبواب، والعيون الحمراء التي ألهمت شلالات الدموع) - ص ١٤٨ .. وعلى أنغام البحث الحزينة الجارحة تولد أحلام، تبدو مستحيلة، أو هكذا تراها (ريم) مجرد أحلام .. آمنيات تظل معتقلة فوق أرض يضح أناسها وكائناتها دخان جبروت السلطة الكريمة .. أحلام خلبية، بالسعادة بدلاً من الأحزان، بالفنى بدلاً من الفقر، بالحبّ والألفة بدلاً من الكراهية والأحقاد، بالأمان بدلاً من كوابيس الظلم، بالأطفال والفراشات والربيع والمطر والحدائق، بدلاً من السجون، والمجرة، والوحدة، والاعتراب،

بالحميمية الدائمة بدلاً من القصور: (نفسى تكون كل بلكونة معرض زهور، والمدارس حدائق، وتختفي المحاكم، وكلاكسات السيارات، تختفي الأمراض والدموع والجوع والفقر، أتمنى أن يختفي من الحياة كل المتأففين والكذابين والصوص، والأهم من كل هذا أن يختفي الذلّ والإهانة والقمع والقهر والصمت الإجباري) - ص ١٤٩ .

يصبح البحث عن (ناجي الورداني) المواطن الجسور، والشباب الشجاع حلمًا، والعيون قلقة في استقباله، وفي عرف السلطة المستبدة يصبح المواطن صقراً .. عندما .. زائداً عن الحاجة .. مهتناً .. معذباً .. فقيراً .. مريضاً .. يائساً، تلك هي رؤيا مؤسسة السلطة، وهذه صناعتها الوحيدة التي تجيدها، ولا تجد من يشتري الإنسان المسخ، يصحو فيجد نفسه حشرة، يطل (كافكا) الساخط .. والشعوب هياكل، بدون أرواح، ولا فكر، ولا إرادة، ومتهمة بالعشق والألفة، والذكريات: (تخضع للمدح والذم للحبّ والكراهية، وليست أحكامها موضوعية بالدرجة المطلوبة للتطور، يخطئ معظم الناس بين مشاعره ورأيه) - ص ١٥٣ ..

و (ناجي الورداني) وهو يجمع بين الفتوة والنضوج وقوة وشجاعة الرأي.. صفات الجذب لدى (ريم) وهي تكتفي وإياه في عبق هذه الصفات، على تربة الحلم، لهذا يبدو غيابه وأحفاؤه عقاباً دنيوياً.. كابوساً ثقيلاً.. موتاً بطيئاً: (- مصالح الوطن تبدأ بالكرامة، ثم بحقوق الإنسان، بكل ما تعنيه الكلمة)

انا اؤمن بالإرادة.. إذا انقلب يوماً
اراد الحياة.. هلابد أن يستجيب
التقدير

والموت ٩٩)

- لا يصنني (- ص ١٥٤).

بورتريه صادق، بكل أنوار الحلم،
وقد رسمه بحبر روح التعاشق،
ومعاناة المواطنة الثائرة، وإيقاع
حلمها الأغر في الحب.. والأثقة..
والألم.. ان.. والحصرية.. والحياة
الكريمة.

و(ريم) من حيرة البحث عن
الحبيب (ناجي) إلى حيرة مزمنة
أخرى مع (الأب) الغارق حتى
أذنيه في بلبال السكون واللامبالاة
والسلبية والأناية.. شخص قد خلق
من طين النسيان، بل هو النسيان
نفسه، هو اللا أحد، ولا غرابة لو
أن الزمان عاقبه بإكسير النسيان

أيضاً ١١ كم يحتاج الأبناء إلى الآباء،
رغم اضطراب خطاهم، وصورهم
المشوشة، ومهما بدوا ظلالاً، لكنهم
لا يبدون عبثاً، هكذا تقول سطور
الرواية، بإمضاء العاشقة الجريحة
(ريم)، وعطر قريحة الروائي
الكبير فؤاد قنديل: (الآباء يصلحون
لأي شيء، ولو كانوا فقط أكتافاً
للبياء عليهما، مثل حائط البراق،
لا تغضبني تصرفات أبي، لكنني لا
أتخيل الحياة بدونه) - ص ١٥٩.
الوطن كلمة ذات كبرياء.. ١١)

و(ناجي الورداني) مثم بالوطن ١١
ويأغانيه التي ترى أن الحياة لحظة
عشق.. وعناق.. وصلاة واجبة
في محراب وطن مغيب، ومصادر
بأمر السلطة، ومواطنوه مغيبون،
مقهورون، موتى في الحياة، وأحياء
في الموت.. و (ناجي) وهو ينقل لنا
تفاصيل فلم مرعب، فاق كل أفلام
الرعب الأمريكية التي تجسدها
المشاشة، صناعة، وإنتاجاً،
وإخراجاً، وإقارة: (هاجمتنا ونحن
قرب نهاية الدور الثاني صرخات
وتأوهات عالية وطويلة، تخرج من
أعمق الأعماق تدل على آلام مبرحة،
تحاول تبليغ شكواها إلى السموات،
جسمي ارتعد وأوشك على التشنج،

إلى مواطنته التي لم يحشها أصلاً، هو (لامواطن) في (لا وطن) ١١٠٠. لم يعد له تاريخ ميلاد هنا، فقط عليه أن ينتظر حتى يُؤرَّخ لموته.. لهائته، ولم يبق في الذاكرة إلا وجهه (ريم) استراحت، ولحظته المخملية المنزعة من زمن السلطة الخوون، بعد وجبات التعذيب، والتحقيق الظالم، والسؤال يأتي مرّاً جارحاً: كيف الحياة في وطن كل قوانينه تنمي سلالة العاشقين والحالمين من أبنائه ؟

وقع ١١

سأنتك وأنا أوشك على فقد بقية الوعي،
علام أوقع ؟

ضرب الضابط المكتب بشيخة هوية،
زقل صوتها الجدران وزعم،

وقع ١١

تلتك موتي، فسقطت الساعة
على ظهري - ص ١٧٩.

(ريم) أمام محنة لا تدري من أي نوع ؟ ظلم بشري وهو من جينات تكوينه، أم من المحن اليومية التي اعتادها الناس، وهي مخلفات وآثار كريمة، وهي نتيجة طبيعية، كردة فعل، مما تفعله السلطة وقوانينها الحديدية

لا بد أن المعتقلين يتلقون ضربات قاصمة - بأدوات ثقيلة - ص ١٦٦.. وبين التعذيب الجسدي من الوزن الثقيل والمهيت، والتعذيب النفسي المصحوب بالمشتائم التي بلاغتهما كل المفردات البدنية والنائية والساقطة، وسب الأثم والأب اللذين لا ذنب لهما، ولا سبب مقنع لعداء جنود النظام ورجال أمنه لهما، تتلو ذلك قائمة من الاتهامات الجاهزة التي لم يسمع بها السجين، وكأنها لائحة جاهزة، تخص كل من أتهم بحب الوطن.. اتهامات كلها تقود إلى

المقصلة، لم يرتكبها السجين، ولكن وفق وجبات الضرب المبرح الدسمة، والتعذيب الجسدي بكل أشكاله وألوانه، عليه أن يقر ويوقع على أنه ارتكب كل هذه الجرائم، وإليه تسب كل هذه التهم: (قائمة طويلة من الاتهامات التي لا يقل العذاب عليها عن الإعدام) - ص ١٧١.. أهى (الأفكار بعبع الناس الذين في السلطة) - كما يقول ستدال ؟ ريم (ناجي الورداني) في (سجن العُرب) كان يروج لفكرة الوطن - الحرية - الوجود - الحياة، ولهذا فهو في هذا المكان ذي الجغرافيا المشؤومة، يفقد إنسانيته، بالإضافة

يديك ورجليك، أنا غلطان ونادم،
طوال النهار والليل أطلب من الله
أن يرحمني من عذاب النفس، أنا
مجرم وأعمى بصيرة) - ص ١٩٢.

فكرت (ريم) بالانتحار، خشية
العار والفضيحة، ثم تراجعت
حين بدت لها فكرة جبانة، لأنها
سلاح العجزة والضعاف والموتى
في الحياة، وأن الثورة والغضب
والتمرد وحلمهم صانعوا الحياة،
ومنترعو جواهر المستقبل من أنياب
زمن قاس، أناسه يدوا بقلوب من
إسفلت، وهي ناشطة سياسية، ومن
ضمن جيل من الشباب يقاوم ظلم
السلطة وعسقمها، ويؤمن على
الحرية، وهي تستعبد، ويصنع فجر
الخلاص، وهو يرى ضوء قريباً:
(قررت أن أعيش وأقاوم وأمارس
حياتي بصورة عادية، ويظل هاجس
الانتقام قائماً وملحاً مع البحث
بهذه روية عن الأسلوب المناسب)
- ص ١٩٩. رأت (ريم) أن الممثلة
(جنيفر لوبيز) في فلمها الممتع،
وهي تتعلم رياضة (الكونغ فو) بغية
الانتقام من زوجها الشرير القاسي،
ليست أفضل منها، ولا بد أن تقاوم
بفكرها وجسدها معاً، والتأثر
للكرامة مصدر الإلهام: (مع ضحى

الجهنمية، وممارساتها القمعية،
وهي تجرد المواطن من دفة الفته،
وحميمته، ومن مشاعره وعقله
أيضاً.. ففكرة (أغتصاب) (ريم)
من (الرجل الغريب) بلغت، ولهذا
التعبير الذي اختاره الروائي
بدقة، دلالة ومعنى كبير، فليس من
المعقول أن يغتصب أب ابنته، كما
يتبادر للقارئ في البدء، في رهبة
موقف وسخط، وهو يتابع بحرج
ورعب مشاعر (ريم)، وهي تلعن
هذا الغريب و(أبوتة) وسقوطه
وخيانته، وهو ينبغي أن يكون في
موقع (الحامي) للعائلة، وشرف
نسلها.. وأن تطلق (ريم) على (الأب)
المزعوم لفظة (الرجل الغريب)،
هو جزء من التكتيك الروائي وهو
الأهم، وهدفه الجذب والمتعة معاً،
ليتابع القارئ بعشوق حذر ما
وراء هذا الغريب، أم هو غريب على
(ريم) فعلاً في سلوكه، وأخلاقه
السيئة وتصرفه المشين والمعيب؟
أم هو غريب في نسبه ل(ريم)؟
إن براعة الروائي في اعتماد
عنصري الدمشقة والمضاجأة، قد
أضافت الكثير من الإيحاء والجذب
والإمتاع جوهر الجمال في السرد:
(أرجوك يا ريم سامحيني، أقبل

تماماً، ولكنَّ نار الانتقام والذنب ستأكل جسده كله، لا لتطهره من قذارة غرائزه، بل لتتهي حياته ملعوناً وحيداً كريهاً ومنبوذاً وإلى الأبد: (وما هو يختتم تاريخه الممل بجريمة بشعة، لن تمنعني من قتله، أخذت أحثق فيه بقرف كصرصر نصف ميت، لا أجده الحماس لهسه) - ص ٢١٢.

أومن بأنَّ الحب سيجعل كلَّ شيء في حالي أفضل - أن إنرايت - رواية (التجمع) - ص ٢٥٩.

(زينب) ليست بحالي أفضل، فقراً ومرضى، وبلا حب، وما بينها وبين (المريسي) قطرات شحيحة يتيمة من اللقاءات التلجية، وعاطفياً فهي زخرقية، وبينهما بحور باتساع المدى، من الفصور والفرار والكرامية.. (زينب) تخبىء في تفاصيل روحها الجريحة، وملايحها المهضومة كوزاً من الرقة والوداعة والحميمية للجميع، وهو يحضر في أعماقه أباراً عميقة من الصمت والبلادة واللامبالاة واللامسؤولية.. حياة زوجية جحيمية.. بائسة.. ومعقدة، لن تحل الغريزة الجنسية المتباعدة حبال الفرقة والفصور المعقودة بأسنان زمان قاسٍ، لن يسقط

اليوم التالي كمت في أحد الأندية أسأل عمَّن يعلمني الكونغ فو، وفن الدفاع عن النفس من والخوف من الحمل والفضيحة، وصراحة الطبيب الأكثر جرحاً والمأثراً (تأكدنا أنك بالفعل حامل).. وبين هو أجس الانتقام من (الغريب) الأب افتراضاً، والاعتذار لـ (الابن) القادم من دون ذنب، يأتي زلزال الدهشة والمفاجأة مزلزلاً على لسان المغتصب الآثم: (- أقسم بالله أنك لست أبنتي !!)

- أنت ابنة عمك نبيل الذي تزوجته أمك قبل أن تتزوجني لكنه مات، وأمرني أبي أن أحل محله، على أساس أن العائلتين عائلة واحدة) - ص ٢١٠.

(المريسي) هو رجل بلا خطيئة، تدل على وجوده الثقل الكتيب، وهو (مريض) و(غريب) فعلاً كما رأت (ريم)، ولا يبدو من صحيفة أعماله اللاأخلاقية، أنه يمت بصلة ألفة وحميمية ومسؤولية إلى العائلة.. وإذا كان اعترف بأنه المريي الحقيقي لـ (ريم)، ويمزلة (الأب) كيف يجرأ، إذا كان يمتلك ذرة من الإنسانية والعقل أن يقدم على هذا الفعل المهيئ له ولعائلته، اللهم إلا إذا كانت الخمرة قد ألغت له عقله

الفحيل هو زائد هذا العاشق الحالم
السجين، حين تمطر ذكرى (ريم)
أملًا، يأخذ شكل الحرية، ولا معنى
للحرية إذا لم يسبقها ظلام السجن؛
(لنّ نياس، لأول مرة بدأت أشعر
أنّ السجن نول تسعّ فيه جدارية
حقيقية للحرية) - ص ٢٤٢، (ناجي
الورداني) نزيل (سجن العقرب)
الذي ضمّ أصنافاً ما أنزل الله
بها من سلطان من المجرمين، وقد
ارتكبوا جرائم لا يصدقها عقل
إنسان سوي، في سجلات سلطة
غاشمة، ابتداءً من (حسونة الأقرع)
الذي تخلص من بناته الثلاث، وهو
يأبى لمن السم في الطعام، ومروراً
ب(حماد إسباجيتي) المتخصص في
سرقة ركاب الأوتوبيسات و(نحلة
شيفس) المزور الأعظم للعملات
والمستندات الرسمية، وانتهاءً
ب(المجري) دكتوراه في سرقة قضبان
القطارات ونحاس أسلاك الكهرباء،
و(أبو هاموش) ناهب أراضي الدولة
بامتياز الكل هؤلاء ومثلهم كثيرون
خارج السجن من إنجازات سلطة
مستبدة كما يضم السجن نخبة
من سجناء الرأي والفكر، طلابي
الحرية والعدالة، والمستقبل المشرق
والآمن لمصر.. و(ناجي الورداني)

هذا الحاجز النفسي الإسمتي،
هو أسير أحلام وأمنيات مربية
ومن سراب، يفتقد إلى أهم شيء
وهي الألفة.. و(زينب) بركان حنان
بلا حدود، لا ينتهي سر وجودها،
وصبرها على رجل شبه ميت؛
(كان صامتاً أبداً، ولم يكن صمته
يدلّ إلا على عجزه عن القيام بأيّ
دور) - ص ٢١٧، هو ضحية صمته
المقبت، وشللته الفكري، والفيروس
الأخطر اللامبالاة الذي استشرى
في جسده الذي لم يعد يقوى على
تقبل وضعه العائلي، كي يصلح من
سلوكه.. وأخلاقه، وهي ضحية
موروث وعرف بائد قائل، ومشروع
زواج لا يشبه إلا الذهاب إلى
مقبرة.. لا يشبه إلا الموت؛ (استمتع
الأهل بالفكرة العبقريّة، زيتنا في
دقيقنا، تليس طاقية هذا لذلك) -
ص ٢١٩.

تهويمات عاشق سجين

شذرات أحلامه مصدر قوته، وحبّه
مبّر وجوده.. ووجه (ريم) نافذة
مشرعة يعطرها وعصافيرها..
المرأة - حرية، ألفة، اعتناق، كل
خطوة لها سيمفونية لم يصل لها
بعد عباقرة هذا الفن.. قبلتها
مؤجلة، وموعدها لا يجيء، والأمل

وقد وجد نفسه بين كل هؤلاء، ليس منزعاً أبداً، بل سعيد وهو يعيش ملامح وطباع هذه الشرائع المجتمعية، نتاج طبيعي لدولة تهتمش الإنسان ولها يد طويلة كما يقول ماركيز، وتسعى إلى أن يتختم مسؤولوها، ينكرشوا حتى لم تعد لهم رقبة: (أنا غير منزع من وجودي معهم، على العكس إنهم يهونون عليّ قسوة السجن، يكفي النكات التي لا يتوقفون عن تداولها وتأليفها) - ص ٢١٩.

(المرسي) الطامع إلى الحياة الأفضل، وهو يجهل الطريق المضيفة إليهما، يرسم بإصبع مرتعش متخاذل بورترهما شاحباً لشخصيته، تارةً كمتزوج من امرأة، يرى صورته الحقيقية فيهما، والطريق إليهما مليئة بالحفر والحجر والطين، وهو لا أحد: (أما أنا فلا شفة ولا مال ولا سيارة، ولا أعمل بوظيفة مؤثرة تتحكم في العباد، ولها وضع اجتماعي) - ص ٢٢٢. وتارة أخرى، تائق إلى الانحراف، وهو سهل عليه كما يُقرأ في صحيفة أعماله الحياتية والاجتماعية، ويراه الطريق الأمثل لحياة سعيدة باذخة، تفوح منها رائحة العملات، والسكن الفاره،

وأشباع الغريزة الجنسية، معلّمه ومرشده في مدرسة الانحراف، صديقه القديم، زميل الدراسة (هشام الزلمي): (أريد أن تعلمني الانحراف، لقد ضيّقت بالاستقامة) - ص ٢٢٧. وهو لا يصلح كما يرى صديقه، لأنه يقتصد إلى مؤهلات الانحراف، ومن الصعب امتلاكها بسهولة. وقد فات هذا الصديق اللعين أن (المرسي) حين تداهم رأسه المترنح نيازك أحلام بشعة، سيكون المنحرف الأعظم بامتياز!! وحكمته: (الماجزون فقط هم الذين يلعنون الحظ السيء)!!

(ريم) وهي تحاول أن تجلّد نسج الروح المتهالك، يبقايا ذكرى الحب، ويدفء أحاديث الحبيب (ناجي الورداني) حين تقرّر زيارته في سجنه، ترسم صورة قائمة لدخل عنابر (سجن العُقرب) (الإنجاز الحضاري) للمسلطة، والحالة اليائسة والظروف السيئة المبكية - المضحكة في الآن، لسجناء الرأي، وهم تقلت من بين أصابعهم أجمل سنين العمر والفتوة والشباب، بين صدى الجدران، وظلمة ليل حالك طويل، جوع، وقهر، ويرد، وانتظار الانتظار: (كانوا في حالة مزجية،

يبدو عليهم الجوع والحرمان، عيونهم زائغة، لا تكاد تبصرُ بشكل جيد، شعورهم هائشة، أجسادُ أغلبهم ليست غير جليد يكسو عظاماً) - ص ٢٢.

يقظة متأخرة، مطلوبة

بالحدروانظك...!!

من حقّه أن يشعر بإنسانيته، كما تنصّ سطور الرواية، ولكنّ ليس عبر دهاليز مظلمة، هو يراها المتقدّم، والحل لما يعيشه من أزماّت، مبتدأً برمي شباك طيشه ونزقه وأكاذيبه كي يصطاد امرأة.. لطبيعتها كيميائية خاصة، يجهل كلّ عناصرها، وهو المقتل بأطنان من البلادة والغباء والتهور غير المدروس.. إنّها (دلال) عنوانها الذي يحفظه جيداً، أردافها الرجراجة أبنة (كريمة) المعلمة، والرجل (المسجل خطر) السارق المحترف الذي سرقه، ويحامل عليه، ولقنه درساً في الحياة: (لا !! لن يمنعني اللص المسجل الخطر من زواجي، سأمضي قدماً في مشروعي الذي لن يشغلني غيره) - ٣٤٩.. هي لحظات خطيبة، مكتوبة بحبر الغريزة، وسرعان ما تختفي، والبلبل الذي يغرق أثواب (المرسي) يأخذ شكل السبيل، فخال (دلال)

قاتل محترف، سجين خطر، والقتل وأرتكاب الجرائم لديه (أكل عيش)، وأبوها المرحوم (مسجل خطر) و (مرسي) يريد الزواج منها حتى لو كان أبوها قاتل أبيه، وسارق ممتلكات عائلته، و(كريمة) المعلمة (الأم المثالية) لديه، هي في الوقت نفسه (وحش متكرّر في صورة أنثى)، امرأة - كوكب في فضاء الانحراف، التائق (المرسي) لأضوائه، لها رجالها مجموعة من البلطجية، وسجلهم الإجرامي لا يخفى على أحد فقد: (قتلوا عميد الشرطة في مكتبه)، (أنت لست معلمة فقط، أو فتوة أنت دولة) - ص ٣٥٧. وبين (المرسي) المنحرف الجاني، وقلب (دلال) والعش الزوجي، (شفة تمليك)، ومن أين لهذا الفار صانع الأكاذيب كلّ هذا؟ الانحراف هو الرصيد الأكبر في بنك حياته صديء الأبواب، ودين عنوان: (الانحراف مهما يكن سيئ السمعة، فله ميزات لذيذة) - ص ٣٦٢. وأول الانحراف هو الانضمام إلى حزب الرئيس: (الحزب الوطني انضمت إليه، وشاركت في لجانه بحماس، وأمكن خلال أسابيع أن ألقت الأنظار) - ص ٣٦٣.

والوعي، استراحتما زرقة النيل
التي لا تغيب، ولا تكون إلا لآلئ
وياقوت ١١ ولكن للصبر حدوداً، وكل
خطوة تخطوها مصر نحو الصباح،
هي بحماس قرنفل تتفتح، لتزهو
بعطرها ولونها: يا سكان المكان..
يا أهل الله.. أنفذنوني.. حرام
عليكم، أرجوكم.. يا ناس حرام
عليكم، أنا بريئة، لم أؤذ أحداً)
- ص ٢٧٠.. ولم ينصب ندأ (ريم
- مصر) هباءً، كصيحة في خربة،
بل جاء الرد حاسماً.. سريعاً..
حارقاً.. خلاصاً نهائياً، فكانت
ثورة ٢٥ يناير، ثورة الشباب، عشاق
الحرية والعدل والعيش الرغيد،
ذبوة كل الحالمين بصورة أمينة هانئة
لمصر: (وأشترك فيها الملايين في
طول البلاد وعرضها، وتركزت في
ميدان التحرير والشوارع التي تصب
فيه) - ص ٢٧٧.. وكان الميدان شلعة
الثورة التي أصبحت جمرًا متقدماً..
ممتداً لهيبه إلى كل الميادين.. كل
الشوارع.. وكل المدن والمحافظات
والقرى ١٢

لم تخف سطور الرواية، وجملها
الرشيفة، ورؤي الكاتب المصوغ
بلهيب ثورة الشباب - بركان شعب،
حالة الانعتاق والتحرر التي فاقت

بين اختطاف، واختفاء (ريم)، وما
عاشت من غياب، وقلق، ورعب،
ومصير مجهول، بتدبير من
(المرسي) ورجال (كريمة).. وما
مرت به مصر في تلك الفترة،
أكثر من معنى، وأكثر من لقاء، (ريم
- مصر)، (ريم - الذات) الضمير
المصري الحي، الناطق بالمستحيل،
الظالم للحرية والتغيير والعدالة..
لحظات حارقة بين مد وجزر،
مؤامرات، ودسائس، وجرح كبرياء
وطن.. وغياب كرامة مواطن، عبر
سرد خرافي، أداته أسلوب السهل
الممتع الذي استخدمه الروائي،
وعلى لسان الراوي، في التعبير عن
حالة ومعاناة (ريم) أو عن (مصر)،
فالاتفتان عاشقتان أسطورتان
للحرية، والحياة والأمان، والوجود
في أحضان الشمس، و(المرسي)
لم يعد بطلاً سلباً جاءت به ملكة
الخيال، بل هو الواقع الذي بدأ
لفناً خيالاً - كابوساً مزرعاً، هو
صورة النظام، والجانب المظلم من
السلطة، واختفاء واختطاف (ريم)
هو اختطاف (مصر) فاتنة النيل،
وأبنة الحضارة الباهرة الجمال،
طوال تلك السنين وهي تقاوم الظلم
والاستبداد والتسلط بالصبر والفكر

لحظة الإلهام لديه إلى ما بعد الإلهام، فجاءت الرواية -بحق- كيمياء كما عرّفها ميلان كونديرا. إن الثورة في بدايتها كانت غامضة.. مرتبكة، كالفرح بها، والاحتفاء باشتغالها، كما تنصّ عليه صحيفة الواقع، ويُقرأ في سطور الرواية... لكنّها جادة وأتقة كالخوف عليها، خليط من الاتجاهات، والأفكار، والمعتقدات، والرؤى... اقترحام السجون، الهروب الجماعي، وما صاحبه من تخريب ونهب ودمار، وجاء المتطرفون، الفرصة من ذهب ليطرحوا أنفسهم كقادة لهذا الإعصار الشعبي، في غياب قيادة حقيقية، وتوهم أبجادية الثورة، وسط عضوية وتلقائية الشباب، وما يعيشونه من صوفية فرح

رعب مجهول

ويرشاقة الجمل، وسحر العبارات، وسهولة الأسلوب، والروائي الكبير يسبح في تيار إيحاءه التعبيري، تجسّد (دولة المضرب) بأحرف بركانية، ويراعة تعبيرية، هذا الصخب الضروري (الشبابي) و(الشعبي) الموصول بآيات الحرص والخوف على الثورة... يرصد الروائي ما يحدث، يعيون القلب، التي فاقت

في دقتها عدسة الكاميرا، وقد كان قلقة وخوفه جرحين بالغين، شبابٌ يتورّدون قائد ومنهج، سجون تشرع أبوابها، لتحوّل الفرح المستحيل إلى رعب من المجهول... من الآتي غيابة نداء الوطن والغناء بجماله، وسط تكبيرات وظلال اللحى بلا حدود، هتافات الشباب، وصور الرئيس السابق الملقاة، واللافئات المكتوبة بالدمع والدم وجبر الأحلام (الشعب يُريد إسقاط النظام)، الفوضى العارمة في البلاد، خراب، حرائق، سرقات، وأخطرها السطو على كتون الثورة، حالة المواطن العائش على رغيف الأمل، وهو يشكو آلام انتكاسة حقيقية قادمة، قاسى بدايتها بين الخوف والفرح، ويعيش نهايتها بين الخراب والمجهول واللا أمان، نزيه سردي خرافي متقن بلا شك!! (الحيوانات المتواطئة بقيادة المرتزقة الذين أستخدمهم رجال النظام لا تزال تعدو وتضربُ الجموع المحتشدة، والمصرة على إفضال المرتشين من عملاء النظام)

- ص ٢٨٤.

وبين البحث عن (ريم) والبحث عن (مصر) الحقيقية، تأتي الإجابات جارية.. غامضة.. عن أسئلة عمياء..

لحظة الإلهام لديه إلى ما بعد الإلهام، فجاءت الرواية -بحق- كيمياء كما عرّفها ميلان كونديرا. إن الثورة في بدايتها كانت غامضة.. مرتبكة، كالفرح بها، والاحتفاء باشتغالها، كما تنصّ عليه صحيفة الواقع، ويُقرأ في سطور الرواية... لكنّها جادة وأتقة كالخوف عليها، خليط من الاتجاهات، والأفكار، والمعتقدات، والرؤى... اقترحام السجون، الهروب الجماعي، وما صاحبه من تخريب ونهب ودمار، وجاء المتطرفون، الفرصة من ذهب ليطرحوا أنفسهم كقادة لهذا الإعصار الشعبي، في غياب قيادة حقيقية، وتوهم أبجادية الثورة، وسط عضوية وتلقائية الشباب، وما يعيشونه من صوفية فرح

رعب مجهول

ويرشاقة الجمل، وسحر العبارات، وسهولة الأسلوب، والروائي الكبير يسبح في تيار إيحاءه التعبيري، تجسّد (دولة المضرب) بأحرف بركانية، ويراعة تعبيرية، هذا الصخب الضروري (الشبابي) و(الشعبي) الموصول بآيات الحرص والخوف على الثورة... يرصد الروائي ما يحدث، يعيون القلب، التي فاقت

وبين الفرح بولادة وطن، وأنهمالك
شباب الثورة في نسج علم مصر، طوله
بطول الصبر والقهر طوال الثلاثين
عاماً، والحلم بصنع إنسان مصري
جديد.. يومٌ نهاري غير كل الأيام
تعطره الهفافات والأناشيد والأغاني
بحرية الوطن، وتحترق إنسان: (عثر
التوَار أخيراً، وبعد نضال خرافي
على وطنهم المختطف مصر.. وعليّ
أن أبحث عن ريم) - ص ٢٩٥.

(ناجي الدرداني) الشاب الثائر
الماشقي يعرف من خلال نزيه
فجلياته، أن (ريم) هي (مصر) وأن
كلشيها النبوة الذهبية ثقليه، هي
(إيزيس) المصنوعة والحبيبة المغمية،
وهو (أوزوريس) الماشقي الحاتم،
المحاصر بأسباب غيبتها، ونسبته
ذكريات حيتها،

((أه.. أيها الحب المتشهي
الذي لا يمكن البوح به)) - وأنت
ويتمان - أغنية نفسي ١١

وسبوف الإصرار تغرس دون رحمة،
في جسد (ناجي)، الإصرار على
البحث عن (ريم) الحبيبة (ولن
يهدأ لي بال حتى أعر على إيزيس،
وسوف أجمع أشلاءها إذا كانت
موزعة في كل أنحاء البلاد) -
ص ٢٩٥. تضيق (ريم) تحت أمطار

الجشع والحقد والأنانية، الحبل
بها غيوم (الموسي)، وتضيق (مصر)
وتكتئب نافذة القلب الجريح المجنون
بحبها، حين يعبث السجناء الهاريون،
والسائرون في ركابهم من المجرمين
والمنحرفين ومسجلي الخطر، بقلبها
الناضب بالأمل والفرح والحياة، كي
يريكوا لقاعها التاريخي بالصباح
الجديد: (الموظفون والعمال
يقطعون الطرق في كل أنحاء
الجمهورية حتى تستجيب الحكومة
لمطالبهم الخرافية، يلعبون أذرع
الدولة بوسائل فجّة وتفتقد للبل
والنخوة) - ص ٢٩٨. والمتنعمون
والأقاقون والصوص، يُنسب إليهم
كل هذا العيب.. وهذا الضجيج
كي يروا الوطن - مصر، لا وطن..
تكبر على شيطان جراحه حشرات
الشباب، وخوفهم الجنوني على
إشراقة الثورة، وهم يرون جماعات
التطرف تتسبب الأحداث، ويتمكنون
من السيطرة على عقول البسطاء،
مستغلين طوبتهم وسدا جتهم، تارة
بشعارات وصيغ زخرفية للعقيدة
التي يحملونها، والفضيلة الزائفة
التي يتبنون نشرها، وتارة بإغرائهم
بالأموال والوعود بالجنة الأرضية:
(كان الشباب جميعاً تاكل عقولهم

على بطلته (ريم) حبيبة المواطن (ناجي الورداني)، وهو يعني العثور على (مصر) حبيبة كل مواطن شريف، الأثم والحبيبة، والقبلة التي لا يمكن تغييرها: (المهم أنها حية، وسوف تعيش، وتحقق أحلامها.. وأحلامنا) - ص ٤١٦.. كما أفلح كثيراً، بحسن إبداعه - إنساني في الربط بين المعشوقتين اللتين.. وكان دقيق ومحكم العبارة، وهو يشبه المتطرفين بـ (العقارب)، وهو يراهم يتزايدون، ويستشرف أزياد خطرهم على البلاد والعباد: (أنوار السيارة تكشف لراكبها صفوفاً طويلة من العقارب، ولا يتأثرون فيما يبدو بدمس السيارات) - ص ٤٢٢.. ويقلب المبدع المنتمي، بعيداً الحياة إلى (ريم - مصر) بعد الغيبوبة التي عاشتها. إذ لابد لمصر من ابتسامة الصباح الذي يأتي، بكامل عطره ومواكب نسماته، ولحظاته المخملية معتدراً إليها، ولإنسانها الذي يعقد حلقاً دهنياً مع البساطة والأمل والحب والحرية..!!

تروس الفكر والغضب والحيرة، وهو يرون خيوط الثورة تسحب من بين أيديهم، ويستولي على الميادين والصحف والقنوات التلفزيونية أناس جدد، يتشدقون بالكلمات الصارخة، ويلوكون مصطلحات سياسية وثورية تجذب الجماهير من فرط غرابتها وقلونها) - ص ٤٠١.. ولكن المنصات العديدة التي أقامها الملتحون من الإخوان والسلفيين، كانت غالبة ومسموعة ومحشدة) - ص ٤٠٧..

رواية واقعية..!!

وقد تعامل الروائي الكبير فؤاد قنديل مع المكان والزمان بقاعية، وصور لنا الشخصيات على نحو مقنع وبارع وحي ومثير.. هي إصفاة مبدع، تميز في إيجائه التعبير الجمالي، وجملته التلقائية كالتحية، وأسلوبه الطبع كخطى الماء، ومفردات فسفورها من معاناة الإنسان الحالم.. العاشق.. والتائر، كل هذا الجذب والمتعة جوهر الجمال في الرواية.. وسر عبقرية السرد.. لقد أفلح الروائي في تقنية بارعة، وتكنيك مدهش، في العثور

مسرحية "يا ليل يا عين"^(١) تساؤلات مضمرة يخفيها الزمن

بقلم: د. محمد هموش *

يتاجي الكاتب ثنائية الليل والعين في مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه "يا ليل يا عين" ليدشن فضاء تناقض فيه الظلام والرؤية، مبصرو الليل وعميانهم. إن الليل في سواده يبصر أناساً مختلفي الهويات، كلهم عميان ليس في الواقع الملموس، ولكن في واقع المسرحية/الكاتب. وعيون المخزن دائماً حاضرة من خلال مخبري الليل صائم وفضاء لا يقل أهمية عن نظيره/نظريه النهار. فرغم الفضاء الضيق الذي خطته المسرحية، حيث برزت الظلمة والنور الخافت كمرجعية أساسية لتحديد مجريات الأحداث، وصيغ الشخصيات يتيمة التناقض إذ يتلاقى الشخص والمكان في رسم ملامح الظلام والعتمة. ظلام خيم بسواده على تداعل مجريات الأحداث لتتساءل: هل نحن أمام ظلمة/عتمة أم ضياء/نور؟

والأشخاص هل هم عميان كالليل أم مبصرون مقتنعون كفضاء الليل؟ وحتى الخشبة لم تسلم من سواد فضائها حيث ساد الظلام ممزوجاً بهديان

(١) عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، موال مسرحي في نفس واحد، مطبعة النجاح الجديدة/الطبعة الأولى ٢٠٠٦

* كاتب من المغرب.

والسائرين فيه، وما دامت الألفة قائمة بين هذا الثلاث، يتعذر على العين المبصر، الرؤى في عباب الظلام.

حجبت المجازات وضوح التيمة الأساسية للمسرحية لتتجلى وأضحا في الموال الأخير الباب الرابع عشر) حيث أفصح الكاتب من خلال شخصية 'بن هدي' عن نيته المبيتة في تقجير الحانة. وأمتطى سبيل 'الإرهاب' لتغيير الواقع أي تغيير المنكر بالمنكر.

وحتى شخصية 'عبدالله' و'عبد البصير' تقاسما هم 'بن هدي' و'الصادق'، في ظلامية المشهد، إذ توالى الانتقارات لتترك الجميع: الكل في حركة دائبة، الزمان، والمكان، والشخص، الكل يبحث عن ضالته إما في الأخبار أو الأماكن.

إن تيمة إرهاب في المسرحية ظهرت في الأخير لتفصح عن السواد والظلام والعمى الذي خيم على طول أحداث المسرحية. وتمخض هذا الجنين -فكرة الإرهاب- من خلال الدمية و العربة، اللغم

الأصوات معظم أبواب المسرحية الأربع عشر. حيث يتعذر على القارئ تمييز أنا الحقيقية من أنا الليل في الواقع، ومن تحديد ملامح فضاء غاب عنه التدقيق لتترك المجال للإشارات.

والغلاف أيضا، صير بوضوح من شائبة الليل والعمى، الظلام هي غلبة اللون الأسود على الغلاف، نصف المساحة إذا أضفنا إليه سواد هيون الجوقة والمساحة الأخرى اختلطت فيها الألوان بين القشامة والخصابية.

إن مسرحية 'يا ليل يا عين' ذات حمولة إيديولوجية في فضاء واقع الليل، الذي ما هو إلا امتداد لأنات النهار، وتقريع وفرز لمكبوتات 'الهو': الخلية النائمة الحاضرة دائما.

إن الكاتب المبدع 'عبد الكريم برشيد' وهو يعيش فترة حصار دائم، عبر عن تورته بالعلم، فرغم الليل، العين تبصر والفضاء يعم بالحركة.

إنه الفضاء الفاضح المعبر، والشخصيات تسير الفضاء في قناتته، فالليل ليل المكان والزمان

يقدم الكاتب
شخصيتين متناقضتين
مع هويتهما خاضا حوارا
واضح المعالم في البداية
ليزداد غموضا في ثنايا
الحديث أو الحوار.

يمكن تصنيف هذا الموال المسرحي 'يا
ليل يا عين' في ذاكرة/ريبرتوار المبدع
'عبد الكريم برشيد' بأنه جاء بعد
مسرحية 'الحكواتي الأخير' ٢. وقد
عرض لأول مرة على خشبة في
مسرح محمد الخامس بالرياض في
بداية ٢٠٠٥.

إن المسرحية- فريد التدريس و
التحليل- عبارة عن سلسلة من
الحوارات تعكس كل واحدة منها
حدثا من الأحداث، كل لوحة لجسد
عملا فنيا متكامل الأجزاء ترصد
تهمة الأحداث الإرهابية التي
هرعها المغرب التي دمرت كيانه قبل
أن تهر نفسية ساكنيه (أحداث ١٦
مايو ٢٠١٣ بمدينة الدار البيضاء).

٢- دلالة العنوان

يترجى المؤلف من الليل والعين
أن يجيباه عن تساؤلات مضمرة
يخفيها الزمان في شخص الليل،
ويضمهرها الجسد في حس العين.
وبما أن الليل أساس اليوم سلخ

الناسف الذي هز المكان والأرجاء
للتداعى صيحاته ملوثة يسمعها
السامع، ويهز مضجع العميان.

١- المسرحية

مسرحية 'يا ليل يا عين' موال مسرحي
في نفس وأحد كتبها الكاتب المبدع
عبد الكريم برشيد 'بنفس الدفق
الإبداعي و الملحمي والأسلوبي
الذي كتب به باقي نصوصه
المسرحية الأخرى ٢ تتألف من أربعة
عشر نقسا وتقع في ١١٢ صفحة
تقدمها عتية نصية للدكتور محمد
الوادي تحت عنوان 'يا ليل يا عين
المسرحية والقضية' ١. ويطاقة
تعريفية تتضمن شخصيات الموال
المسرحي.

- (٢) محمد الوادي، مسرحية في قلب الحدث، ضمن عبد الكريم برشيد:
مسرحية 'يا ليل يا عين'، ص ٧.
(٢) عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير - نص مسرحي - الدار
البيضاء، إديسوفت، ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥.

اللون الأسود على الغلاف، نصف المساحة إذا أضفنا إليه سواد عيون الجوقة والمساحة الأخرى اختلطت فيها الألوان بين الفتامة والضبابية. والوصف الدقيق لأوجه الغلاف يؤكد ذلك:

يعلو غلاف الموال المسرحي صورة لجوقة مكونة من أربعة أشخاص: ثلاثة منهم يحملون نظارات سوداء ويعزفون على آلات موسيقية بيد واحدة واليد الأخرى تمسك شريطاً أبيض يصل بينهم وهم واقفون مرتدين جلابيب و قبعات قرآنية.

وهذه الجوقة هي عصب المسرحية أفرد لها الكاتب ثلاثة مشاهد/ أنفاس هي:

- جوقة العمهان في طريق إلى الحان.
- جوقة التعمهان في ربي الإيمان.
- التعمهان بعد الليلة

والنصف الثاني للصورة غلب عليها السواد: توسطته كتابة بلون برتقالي 'يا ليل يا عين' وهي عنوان الموال المسرحي ولون أزرق موال مسرحي في نفس واحد لتحديد جنس العمل وكتابه خط بلون أبيض د. عبد الكريم برشيد

من النهار، والعين منبع الوجود، لم يجد المؤلف بداً من مساءلة الأفق انطلاقاً من عصب الوجود المادي والمعنوي للحياة.

وخرج التبداء من معناه الأصلي ليؤدي معنى له دلالة هي أفق الانتظار، الا وهو انفعال المؤلف بالواقع المفيض بشجلياته المختلفة وانعكاساتها على الذات/الإنسان كضائل مثؤثر ومثاثر في الليل وصيرورته هي الزمان والتضارب له لامحالة ما يبرره في النص، إذ التليل بظلامه و التحين بوضوحها ينمان من تضارب التقيم في نفسية المؤلف بين التوجاهة والحيمة بين الأمل واليأس والتأرجح بين التليل والتلايل بين التحين/الرؤية والتحين/المحين/الأصل/المنهج.

فهل يا ترى هذه المجازات حقيقة ليصير الليل ليلاً في مفهومه الزمني وظلامه الأبدي رغم نجومه وقمره، والعين عين من الحواس أم هي مقاربة لواقع الحاضر وانتظارات المستقبل.

٣- دلالة الغلاف

عبر الغلاف بوضوح عن ثنائية الليل والعين، الظلام في غلبة

وختمت وأجهة الغلاف في أقصى الأسفل بشريط أزرق.

٤- الحكاية

طرح الكاتب تيمة الإرهاب بشكل تدأعت فيه أصوات الليل بين إثبات الذات و نقد الواقع وتحميل الآخر مسؤولية الأنا.

ووسط هذا المبخاض ولد "بن هدي" المظيع بشجارب المغرب في خلق القصص، هجاءات التضحيات، تضحيات ١٦ مايو كحل بديل لذواقع. حل تداعك معه الجروح التي ما بعد زمن الكتابة تهنئ للحدث

من فندق خرج التي هي الفرح، إنها مفارقة صعبة الحدث وقع بالأمس، واستغل الكاتب في موانئ المسرحي تشبهين حقل معرفي جديد على التشاركي، وتكرر اليوم بنفس الأثر وببنفس امتداد الأفكار.

إنه الإرهاب المخصب يطفو على السطح متى توفرت الشروط لذلك. إنه عالم التآثر بالنفس، والجهاد في سبيل إعلاء كلمة الحق، و أنزاح النص المسرحي عن واقع الأحداث، إذ منفذ العملية نجا بنفسه وانتقم للقواسم المشتركة في هانيانه، ناب

عنهم في تفجير الواقع و دشن تيمة الإرهاب في واقع المغربي المسالم.

لقد حاول الكاتب المسرحي وصف لسان الحال في تدمره وتمرده على واقع ظل بالأمس المساس به مقدسا، والبديل لقطع دأبر الإرهاب هو تصحيح أسباب الكرامة في الأرضية الهشة المؤسسة له.

وقف الكاتب عند مسألة الأنا في جنح الليل عن مآل صبح بزغ بانفجار و ترك العنان للقارئ المتضمن في قراءة الموائل المسرحي دون الانسلاخ من مرجعياته.

٥- التشرعيب المشهدي للموالمسرحي
١- بداية الموالم

درهمان شخصية لا تبصر يحترف التسول، داهية يعرف أين يأتي صيده. فأمام الحانة رأى بحده رجلا طلب منه درهمان ليتعجب الرجل من فراسة السائل.

وقد خاضا في ثغائية العمى و الرؤية بعد أن تعجب الرجل من رؤية درهمان له، وتعذر الرجل من معرفة السائل، وقد نال درهمان مطلبه علاوة على سيجارة بل على علبة السيجارة.

٢- المدينة وشهادة المجنون

قرينا الكاتب المسرحي عبر لغته السهلة الممتعة، عن علو عالم الجنون في شخص 'عبدالله' عن واقع المخزن في دلائله الواسعة من خلال المخبرين 'القنفوذ' و'النمس' فرغم فطنة المخبرين عن فضح 'عبدالله' في هذيانه و جنونه لواقع الليل المشيع بالمجنون و المنكر. أظل المخبرين عن جادة صوابهما لتعكس الأمور و يطرح السؤال من المجنون في الأخير: عبدالله أم المخبرين؟

٣- محمد البصير، يدصر أو لا يدصر يقدم الكاتب شخصيتين متناقضتين مع هويتهما، أخاضا حواراً واضح المعالم في البداية ليزداد غموضاً في ثانيا الحدايت أو الحوار، الأول 'عبد البصير' الذي يشيع اسمه نوراً وهو أعمى ليحكى معاناته مع ظلام البصر ووجوده في سواد الأيام، أما الثانية 'الصافية' فرغم صفائها تظل مبهمه مع وجود البنت في العرية تتاجت مع بنتها حول تعريف الأنا في خضم الليل.

٤- جوقة العميان في طريق إلى الحان

قدم لنا الكاتب
المسرحي مفارقة
عجيبه وغريبة في ثنائية
السؤال و الجواب.

وصف الكاتب المسرحي جوقة عميان في طريقهم إلى الحانة، ومرشداهم في الطريق هو الحارس، تبادل أفراد الجوقة إشكالية الظلمة و الضياء في الليل، تجادلوا في موضوع يعرفون حقيقة ظلمته فقط، وفي متاهات هذه الرؤى والسجال خلص كل عنصر من فريق الجوقة لتعريف بنفسه وما الاسم إلا مسمى، أي وأفق شن طبقة كل ذلك و الفارقة لم تصل بعد إلى هدفها المنشود العتبة الليلية.

٥- معروف يسأل عن المجهول

قدم لنا الكاتب المسرحي مفارقة عجيبه وغريبة في ثنائية السؤال و الجواب، إذ خرج معروف للبحث عن مجهول/ذكرة في عتمة الليل، ليلتقي بعيون الليل (المخزن) النمس والقنفوذ ليستمسرا النكرة عن سر وجوده في هذا الليل، ليخبرهم عن هدفه في البحث عن 'بن هادي'

جديدة المفضل وسر وجوده في
أديم الليل و إتقانه لغة الكلمات
لإيهام الآخرين بعلو شأنه، في عالم
تفاقت فيه المشاكل خاصة أزمة
السكن التي تبحث الصافية عن
عنوان لقائها مع صاحب العرية.

٨- الشيخ والمريد والتطريفي

تخلص الكاتب من مشهد ساد فيه
الكلام الفلسفي إلى لغة المخزن في
استمالة وترويض الآخر خدمة لها.
حديث 'عبدالله' مع مريده 'عبد
البصير' في طريقهما إلى الغاية
طغى عليه قلنس لإبراز ملامح
قيم بعيتها في مآهات الظلام هذا
الحوار أو الجدال استعصى فهمه
على أصحاب الحال ليستجدا
بشغف درهمان في تحسين ظروف
عيشه و الحصول على مورد
وتدجينه لخدمة الصالح العام
(المخزن). ورغم محاولات الفريقين
استحالا على الكل لتحديد تعريف
قار وواحد للعمى.

٩- جوق العميان في زي الإيمان

عبر وجسد الكاتب في مشهده
مبدأ الثقة أي التظاهر بما لا
نكن/نضمهر، فالعميان كجوق

وفي المسألة تعذر على المخزن
مسايرة 'معروف' في حديثه
لينقلب الموقف و يصير معروف هو
السائل والمخزن هو المجيب وخلص
المشهد (الحوار) إلى نقطة البداية/
الضر.

٦- أنت يا أنت، من أنت ؟

في هذا المشهد يجيد "عبد البصير"
التور نفسه الذي تدمه معروف مع
المخيرين. حيث أجاد لعبة اللغة
"عبد البصير" في إثبات هويته حين
سأله المخيران النمس والتنفود.

هذه بلغة المجاز، مجز من ذلك
تفرها المخيران و التقيام بنورهما
المنوط بهما و هو التأكد من هوية
رواد الليل.

٧- المرأة التي تهشي على الأرض تهشي

يسترسل الحديث عن الصافية في
علاقتها مع رب العرية، أب البنات،
ليدخل 'المجنوب' في حديثه مع
الصافية ويوجهها بحاسه حول
مسارها المستقبلي، يستيق الأحداث
في معرفة 'بن هادي' ومجريات
الغد في أفق الانتظار، ويتحدث في
آخر المشهد/النفس عن شخصية

لقضاء مآريهم و الحصول على
الجاه، امتطوا أ سبيل الخديعة و
القناع للبس دور الشيوخ والثقاة
والعزف في حفل ديني وإنشاد
مديح نبوي في حضرة مؤمنات.

١١- العميان بعد الليلة،

رسم الكاتب لوحة فنية معبرة لعالم
المجون في العلب الليلية، الواقع
الذي عرّى فيه الليل صفاء وجوه
الضياء فتناثرت الأفكار وهزت
مضجع العميان هل هم في حقيقة
أم حلم؟

١٢- كيف سائقاه؟

في ظلام الليل، يخيم السواد على
الصفافية في إشكالية بحثها
المضني عن ذاتها في الآخر. ليطلقو
على السطح (المسرحية) مسألة
المخبرين 'المفضل' حول هويته
دائماً، ليتبين للمخزن غه خدع
لمنظر 'المفضل' الذي هو في الأخير
مواطن عادي، وتفتن درهمان
بفلسفته في الحياض المال هو
الوقت (والغاية تبرر الوسيلة) وهي
عبادته للمولى أيا كان شخصاً،
درهماً، ديناراً، دولاراً...

وفي الطريق وصف كل عنصر من
الفرقة شعوره وهو يتجه إلى هذه
الأمسية المفعنة/ والتجربة المصيرية
أم المغامرة الانتحارية.

١٠- هي التي تميل و ليس أنا

يتابع الكاتب مع شخصيات
البحث عن أفق الانتظار، ليضاف
إليه البحار الذي أفساه حباب
البحر وخرير المياه لحظة وجوده،
ورغم دخول المخزن (الشمس)
في حوار شبه فلسفي مع البحار
في تحديد الهوية برع المجيب
(البحار) كسابقه (درهمان معروف
المجنوب...) في لعبة اللغة، ليفزأح
بالألفاظ على مقصدية المسألة،
ويخرج المخبران بخفي حنين من
هذه المسألة الجديدة نفس الشيء
ينطبق مع 'المفضل' الذي أضى
المخبر ليسير المخزن في قبضة يده
و يوجه مسار الحديث.

١٣- وآخر... هدياً لحضرته بن هدي المتنقير

وسط فوضى الليل وأنات
الشخصيات، برز 'بن هدي' بحلة
جديدة مظهراً في زيه وفكراً في
تدينه الشديد، مقتنعا عن واقع الليل
وأفضا لظلامه، وحضور الصافية
وعبد البصير ودرهمان في
تجليات وتدايعات 'بن هدي' ماهي
إلا إشارات لكلام فضفاض ذي
معنى، وإرهاصات لغد مشحون.

١٤- خاتمة الموال

أشر هذا المشهد الغريب على
منحنيين متقاطعين في الزمان و
المعنى المتصلين في الهدف، فابن
هدي الذي تشبع العلوم في غربته،
رأى تغيير الظلام حتمية لامر
منها بدرجة المائة في حين أوقفته
'الصافية' التي أختلطت عليها أمور
يعلمها بين أمس و اليوم، إذ فرض
عليها اللباس الإسلامي بحرفيته
وكذا رضيعتها في العربية، في
المقابل، عجز 'عبد البصير' و'عبد
الله' عن تحديد ملامح الوجود
و تحديد دور الأنا في الظلام،

ليستحضراً التغيير كأساس للسير
قدماً، ووسط ركام الألفاظ سمع
دوي انفجار العربية المغمومة، ارتكبتها
آبن هدي، إنه الخلاص الذي نغشده
آبن هدي، فيا ترى هل هو نفس
طموح 'عبد الله' و'عبد البصير'.

٦- الفضاء

لعل ما يسبغ على النصوص الدرامية
لعبد الكريم برشيد جمالية خاصة
هو قدرته على التشكيل الرمزي
للفضاء المسرحي، فهو لا يهتم
بالبنية المسرحية في حد ذاتها
بقدر ما يهتم بالفضاء المسرحي
الفني بوصفه فضاء عاماً ينبثق من
رحم الثقافة المحلية.

ويكاد ينحصر فضاء مسرحية
'يا نيل يا عين' في فضاء مفتوح
وعام وهو الساحة، فساحة الموال
المسرحي 'يا نيل يا عين' تقاطعنا
على الفضاء الذي تجري فيه
الأحداث،

ساحة فارغة، هي جزء من جسد
المدينة راقية، وعند هذه الساحة
تلتقي مجموعة من الطرق، والتي
تأتي من أحياء سكنية مختلفة من
المدينة في الخلف، وعلى بعد بعيد

جدا، تلمع أضواء باهتة تمثل لأحياء صفيحية، فقيرة غارقة في الصمت والظلام^(٤) فهي هذا الفضاء الأثير-الساحة- تقدم جوقة التهميدان هرجتها موظفة اكسسوارات بسيطة وتراثية من قهيل، المجرم النحاسي والبندير... بيد، انها تعالج مواقف راسنة وقضايا انية كالتعصب الديني والإرهاب، لن المسرح الاحتفالي كما يقول برشيد يعالج " قضايا وقضايا الناس لا يمكن ان تدرس هي المخابر المثقلة وتكن هي التسميات المتنوعة هي الأسواق والأهراس والمواسم وحيث التجمعات التفرقة^(٥)، إن فضاء الساحة له وجود وحضور ليس في النص فقط، وإنما في الحفل أيضا، يقول الأستاذ برشيد :

إن مسرحيات الاحتفالية- كصوص أدبية- تدور في ساحات عامة، حيث يلتقي الناس بالناس، وحيث تولد القضايا^(٦) ويضيف أيضا بأن "أساس المسرح هو الاحتفال، وأساس الاحتفال هو التعبير الحر سواء عبر ذلك عن حزن أو قضية جماعية^(٧)، إن الاحتفال أو الحفل يفترض بالضرورة تحقيق اللقاء بين الممثلين و الجمهور الذي يقتضي حتما اختيار هذا الفضاء العام المفتوح الممثل في الساحة بعيدا عن أي حاجز وهمي/الجدار الرابع. في هذا الصدد يقول مصطفي رمضان:

إن المسرح الأصيل هو الذي يتم وراء الجدران، فإذا كنا نسعى إلى الخروج عن المألوف المبتذل فلما

- (٤) عبد الكريم برشيد، مسرحية يا ليل يا عين، نفس المصدر، ص: ١٢.
 (٥) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، البيضاء ١٩٨٥، ص: ١٥٨.
 (٦) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، نفس المرجع، صص: ١٥٧-١٥٨.
 (٧) عبد الكريم برشيد، الخيال و الاحتمال يتسلمان السلطة، مجلة اللواء، العدد الأول، ١٩٧٥، ص ٢٢.

إن ما تتسم به هذه المدينة/الحضارة، مجرد إشارات إلى مقاهي وحانات وفنادق وذوادي خاصة، حيث تتحول المدينة ليلاً إلى غابة، الناس فيها جسد بلا روح. تقول الصافية مخاطبة أبنيتها فرح:

الصافية: صدقيني يا أبنتي فرح، هذا الليل لا شيء فيه. لا شيء.

إلا الفضائح والفضائح^٨.

إن سواد الليل التطويل هو المهد للكارثة والمأساة. حيث الموت الأسود والتميش الترمادي، هو ما تنبأ به **عبد الله قنديل**،

« هذه الجدران العالية، وهذه الأبواب وهذه النوافذ، إنها تخفي الذنوب والمعاصي، وهذه الأجساد التي ترتدي الأقنعة والأزياء، إنها تخفي الجثث، وهذه الحياة التي نرى أو لا نرى، والتي تسعدنا وتشقىنا، هذه الحياة الكاذبة لا

نحصر أنفسنا خلف الجدران، ولا نخرج لمعانقة قضايا الناس في الأسواق والمداشير والساحات كما يفعل المبدعون الشعبيون. »^٩

إن الفضاء المسرحي حسب رواد الاحتفالية هو المكان الذي يتحرر فيه الممثل والجمهور من كل القيود والجدران حيث يصبح المثلثي مبدعاً هو الآخر.

وإذا كانت الساحة هي خشبة مسرحية 'يا ليل يا عين' فإنها تقضي إلى خلق فضائين متناقضين فمن جهة ثمة أحياء صفحية فقيرة، تمثل فضاء التهميش والفقر والحرمان ومن جهة ثانية المدينة ذات الأحياء الراقية التي تطلق الساحة « أشكال هندسية متداخلة تمثل أبواب الفنادق الفاخرة، وتشير إلى أبواب النوادي الليلية وإلى المطاعم، وإلى الواجهات الزجاجية اللامعة »^{١٠}.

- (٨) مصطفى رمضان، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٢٧.
- (٩) عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص ١٢.
- (١٠) عبد الكريم برشيد، نفسه، ص ٢٦.

إن رغبة برشيد في تجاوز كل أشكال الموروث عن الحقبة الاستعمارية قد حضته على تجاوز الخشبة الإيطالية المنغلقة بوصفها معقلاً مسرحياً إلى الشكل المفتوح/الساحة.

لدى اعتبار الاحتمالية^{١١} الفضاء الدائري، أنسب مكان للعرض المسرحي، لأنه يحطم الإيهام الذي تكرسه الخشبة الإيطالية، بحيث يستطيع المتلقي أن يشارك في اللعبة المسرحية، لما يرى كل الأحداث والتعديلات المسرحية تقدم أمامه **وبذلك** لن يصبح الفضاء مخدعاً للخم، ولن يعود الممثل في حاجة إلى ملقن، ولا إلى حضرة التلحين، لأنه سيكون أمام جمهور وأع بالخدع المسرحية ومتأهب للدخول في حوار مباشر معه^{١٢}.

يوظف عبد الكريم برشيد في موأله المسرحي تقنية التثيّر من خلال الإنارة لشد الانتباه إلى فضاء اللعب من جهة أو لتركيز النظر على أكسسورات ذات أهمية

تخفي شيئاً آخر إلا الموت لأنني أشم رائحة الموت...^{١١}

وهو ما تحقق في اللوحة المعنونة بـ `وأخيراً حضر بن هادي المنتظر..` إن رغبة برشيد في تأصيل الظاهرة المسرحية في التربة المغربية/العربية، اقتضت الرجوع إلى التراث للفهل من ينابيعه هذا الرجوع طال حتى عنصر الفضاء، إذ أن اختيار الساحة لم يكن اعتباراً بل يتناغم تماماً مع المنظور الاحتمالي، مادام هذا الفضاء بشكله الدائري أو الحلزوني منفرد في الوجدان الجماعي ومتجذر في التخيل الجمعي المغربي من خلال مثلاً الحلقة كمكون فرجوي أصيل متسم بشكله الدائري وهو الشكل الذي تميزت به حتى المعمار الهندسي للمنازل القديمة والدائرية والمفتحة من الفوق استجلاء للمقدس، بل وحتى القرى تتسم منازلها بهذا الشكل الدائري حيث يشير الدوار حرفياً إليه.

(١١) عبد الكريم برشيد، نفسه، ص ٥٦.

(١٢) مصطفى رمضان، قضايا المسرح الاحتمالي، المرجع السابق، ص ١٢٩.

بدون جدوى، ليخلصا في الأخير
أن تغيير الواقع بالعنف و الإرهاب
صار سمة عصر سودت معالمه في
تشايا يا ليل يا عين.

بيليوغرافيا

١- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، موال
مسرحي في نفس واحد، مطبعة النجاح
الجديدة/ الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

٢- عبد الكريم برشيد، الحكواتي
الأخير - نص مسرحي - الدار البيضاء،
إندسوفت، ٢٠٠٤ / ٢٠٠٥.

٣- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن
والممكن في المسرح الاحتفالي، دار
الثقافة البيضاء ١٩٨٥

٤- مصطفى رمضاني، قضايا المسرح
الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، سوريا، ط١، ١٩٩٢.

٥- مجلة الفواء العدد الأول، ١٩٧٥.
استاذ جامعي - كلية الآداب و العلوم
الإنسانية - جامعة ابن طفيل - القنيطرة

في مجريات الأحداث وهو ما نثبته
من خلال المسرحيات الزمكانية
التالية:

١- يقف عبد الله المجنوب
وعبد البصير وظلهمهما إلى
الجمهور.

تخفت الإضاءة شيئا فشيئا، ولا
يتبقى إلا بقعتان ضوئيتان.

الأولى تقف بداخلها الصافية
وعريتها، والثانية يقف عبد الله
المجنوب

وعبد البصير. ١٢

ففي الحيز الفضائي الأول تتحاور
الصافية وزوجها العائد بزي أفغاني
والمشحون بأفكار غريبة أفضت
إلى توظيف عرية أبنتهما فرح في
تجوير الحانة لتسوء الظلمة ويحل
الجهل والتطرف الديني.

أما الحيز الفضائي الثاني: عبد
البصير و عبد الله يحاولان من
خلال حوارهما تحديد هوية الوجود

(١٢) عبد الكريم برشيد، مسرحية 'يا ليل يا عين'، ص ٩٩.

حقوق الملكية الفكرية

وقوانينها في دولة الكويت*

إعداد: هائلة شعبان**

المقدمة

سؤال يتبادر إلى أذهان المبدعين، ماهي حقوق ملكيتنا الفكرية وكيف نحمي تلك الحقوق؟

أصبح المبدع في العالم العربي يعاني أشد المعاناة من انتهاك حقوقه الفكرية في التأليف والاختراع والابتكار من قبل جهات قد تستحوذ على مجمل الفكرة أو الفكرة كلها... (وأصبحت بعض نور النشر تستفيد من جهل بعض المبدعين بالقوانين الخاصة بالملكية والاستيلاء على الحقوق الخاصة بالكاتب المبدع نون أدنى مسؤولية. وحيث إن الإبداع في عصرنا هذا أصبح من دعائم القوة... (وغدا سلعة غالية... (تباع بأثمان ياهقة... (لذا الحفاظ عليه أصبح ضرورة لا ينبغي تركه، من هنا يتطلب من الدول أن تسعى لتقنين ذلك ضمن قوانين نورية وتثقف الثقافة الملكية الفكرية عبر وسائل الإعلام والمنظومة الإلكترونية وتقوم بتوعية المبدع كي يعلم ما له من حقوق ليحافظ عليها وتلك ثقافة مهمة تكرر في عالمنا العربي لحماية حق المبدع والمفكر والمؤلف والمخترع.

* ورقة بحثية مقدمة لاجتماع اتحاد وكاتب الأدباء العرب في أبو ظبي.

** كاتبة من الكويت، عضو رابطة الأدباء الكويتيين.

تعريفات الملكية الفكرية لدى بعض الباحثين،

تدوعت تعريفات الملكية الفكرية بتنوع الباحثين وكل تعريف يضي على الموضوع مزيداً من الاستضاءة ولكثرة الباحثين سنسلط الضوء على بعض منها تلافياً للإطالة.

- يرى الدكتور محمد بنمير في كتابه الإسلام والملكية الفكرية أن: الملكية الفكرية تعني بها سلطة تخول لشخص ما على شيء غير مادي (معنوي) وهو ما يتعلق بالفكر والنتاج الفكري وغير ذلك، وعرف مفهوم الملكية الفكرية بأنه

حق الإنسان في إنتاجه العلمي والأدبي والفني والتقني ليستفيد من ثماره وآثاره المادية والمعنوية وله حرية التصرف فيها والتنازل عنها وأستثنائه.

أما الأستاذ محمد الشلش فيعرف الملكية الفكرية بأنها،

ثمرّة الإبداع والاختراع سماها بعض القانونيين بالملكية النمنية لأنها ترد على نتاج ذهني ومثالها حق المؤلف على مؤلفاته وحق المخترع على اختراعه، وحق التاجر في علامته التجارية، وغير ذلك إلا أن المنظمة العالمية لحقوق الملكية الفكرية قد جعلت لمفهوم

الملكية الفكرية سعة وشمولية.

تعريف المنظمة العالمية للملكية الفكرية،

تعرف المنظمة العالمية للملكية الفكرية أنها هي أعمال الفكر الإبداعية أي الاختراعات والمصنفات الأدبية والفنية والرموز والأسماء والصور والنماذج والرسوم الصناعية

وحسبما جاء في تقسيمات المنظمة العالمية للملكية الفكرية، تنقسم هذه الحقوق إلى:

- الحقوق الصناعية تشمل:

براءات الاختراع.

العلامات التجارية.

الرسوم.

النماذج الصناعية والدوائر الإلكترونية المتكاملة.

والمؤشرات الجغرافية والتنوع النباتي.

- الحقوق الأدبية والملكية الفكرية:

حق المؤلف

الحقوق المجاورة

تاريخ نشأة مفهوم الملكية الفكرية،

كان الحكام في العصور القديمة يمنحون مكافآت للصناع المبتكرين والمطورين للعدد الحربية والأدوات المنزلية ويضربونهم بالهزم.

إلى عصر الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر الميلادي في أوروبا وأثرها الواسع في دول العالم حيث تعددت الاختراعات الصناعية والإنتاجات الفكرية، مما دفع بالدول المبتدعة إلى التنازع لوضع الاتفاقيات في سبيل حماية حقوق الصناعيين والتجار والمبدعين، ويعتقد أن أول بذرة للمفهوم برزت في شمال إيطاليا في عصر النهضة، ثم أخذت الدول تنضم إلى الاتفاقيات والالتزام بها، وتضع تشريعات وتعدّد مؤتمرات عالمية في محاولة لحماية حقوق الملكية الفكرية.

إذاً كما أسلفنا في المقدمة هي ليست بمجال جديد كما يعتقد الكثير فجنود هذه الحقوق منذ قدم الزمن إلا أنها لم تكن منظمة تشريعياً، كما هو الحال اليوم.

خطوات دولة الكويت في مجال حماية الملكية الفكرية

خطت دولة الكويت خطوات مهمة في مجال حماية الملكية الفكرية التي تحظى باهتمام مؤسسات حكومية عديدة كوزارة التجارة والصناعة ومكتبة الكويت الوطنية التي تتبع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وهو تحت مظلة وزارة

وفي العهد الأغريقي كان الصناع والحرفيون يختمون منتجاتهم، مثل الأواني الفخارية باختام مخصصة لكل عائلة أو طائفة من الصناع، لتمييز منتجاتهم عن سواها، شأنها في الوقت الحاضر شأن العلامات التجارية والمؤشرات الجغرافية.

كما إنهم كانوا يقيمون المسابقات لتقديم المكافأة والجوائز الخاصة بالإنجازات المتميزة في العديد من المجالات ومنها كما يعتقد بعضهم فكرة الألعاب الأولمبية، فهي ليست سوى إحدى تلك المسابقات التي كان الأغريق يقيمونها...1

وفي القرن السادس عشر الميلادي اهتم الصناع من مرض اختراعاتهم في معرض صناعي اقيم في فيينا عاصمة النمسا خصص للأفكار التي تشيد التطوير الصناعي والابتكارات الحديثة - خوفاً من أن تسرق اختراعاتهم...1

وخاصة أنه لم يكن هناك وقتها قانوناً وتشريعاً رسمياً يحمي حقوقهم الاستثنائية على اختراعاتهم، وكذلك هو الحال بالنسبة للمصنفات الأدبية والفنية.

نشوء مفهوم الملكية الفكرية
ترجع نشأة مفهوم الملكية الفكرية

الإعلام ووزارة الشؤون متمثلة بالنادي العلمي وذلك بانضمامها إلى المنظمة العالمية للملكية الفكرية (ويبو) في أبريل من عام ١٩٩٨ إذ وقعت معاهدة المنظمة رسمياً وأُعتمدت اتفاقيات دولية عدة لحماية الملكية الفكرية .

وقام الجهاز التشريعي والتنفيذي للدولة بإعطاء الأولوية لسن قوانين الملكية الفكرية، وأثمر ذلك عن عدد من القوانين أهمها:

قانون رقم (٥) لسنة ١٩٩٩ لحماية حقوق الملكية، وتنص مادة (١) منه بالآتي:

مادة (١)

يتمتع بحماية هذا القانون مؤلفو المصنفات المبتكرة في العلوم والفنون والآداب أيما كانت قيمة هذه المصنفات أو أدواها أو الغرض من تأليفها أو طريقة التعبير عنها .

ويعتبر مؤلفا الشخص الذي يبتكر المصنف أو ينسب إليه عند نشره سواء أكان ذلك بذكر اسمه على المصنف أو بأي طريقة أخرى إلا إذا قام الدليل على خلاف ذلك .

ويغطي القانون المذكور حماية جميع المصنفات المكتوبة والإذاعية والسمعية والبصرية، ومصنفات الحاسب الآلي من برامج وقواعد

بيانات، بالإضافة إلى حق التأليف الفوتوغرافي والسينمائي، في دلالة واضحة على وعي المشرع الكويتي منذ وقت مبكر بأهمية هذا المجال في التنمية الاقتصادية للكويت.

ويضم القانون المذكور جزاءات وعقوبات بحق المخالفين له حيث تنص المادة (٤٢) منه بالآتي:

مادة (٤٢)

يعاقب بالعقوبات مدة لا تزيد على سنة واحدة وبغرامة لا تزيد على خمسمائة دينار أو بإحدى هاتين العقوبتين لكل من اعتدى على حقوق المؤلف أو عرض للبيع مصنفاً مقلداً أو سهل كشف برامج الحاسب الآلي قبل نشرها .

ما هو حق المؤلف؟

إن أبرز ثروة ينبغي المحافظة عليها وحمايتها هي العقل البشري وإبداعاته، ومن هنا أهتمت جميع دول العالم، ومنها الكويت، بإصدار القوانين والتشريعات اللازمة لحماية هذا الإبداع البشري من التناول أو السرقة أو النسخ أو الاتلاف وستستعرض هنا بعض القوانين الخاصة بحق المؤلف والمبدع تأكيداً على ما جاء سابقاً هادفين إلى تعريف القارئ الكريم دور دولة الكويت في الحماية للثروة الفكرية.

مكتبة الكويت الوطنية وحقوق الملكية الفكرية

نشأة مكتبة الكويت الوطنية

صدر المرسوم الأميري السامي رقم ٩٤/٥٢ بإنشاء مكتبة الكويت الوطنية، وأناط بها مسؤولية جمع وتنظيم وتوثيق وحفظ التراث والإنتاج الفكري الوطني بمختلف أشكاله، وكافة المصنفات والوثائق وما في حكمها المتعلقة بالخليج العربي والجزيرة العربية والحضارة العربية والإسلامية وخاصة ما يتعلق بدولة الكويت وثقافتها وشؤونها الوطنية سواء الصادر منها داخل البلاد أو خارجها، إضافة إلى تكوين مجموعات أجنبية عالمية مختارة في مختلف الموضوعات التي تهم الكويت والمنطقة العربية والإسلامية.

دور مكتبة الكويت الوطنية في الحفاظ على حقوق الملكية الفكرية للكتاب والمبدعين

تعد مكتبة الكويت الوطنية الجهة المخولة في دولة الكويت في تنظيم عملية إيداع المصنفات الفنية والفكرية والأدبية وقد قامت إدارة الملكية الفكرية بالتعاون مع مكتبة

تنص المادة (٤) -المختصة بحق المؤلف -من القانون المذكور بالآتي:

مادة (٤)

للمؤلف وحده الحق في تقرير نشر مصنفه وفي تعيين طريقة هذا النشر. وله وحده الحق في استغلال منصبه مالياً بأي طريقة من طرق الاستغلال ولا يجوز لغيره مباشرة هذا الحق إلا بإذن كتابي مسبق منه أو ممن يخلفه .

كما تنص المادة (٥) في حق المؤلف في الاستغلال:

مادة (٥)

يشمل حق المؤلف في الاستغلال بما يلي :
١- نسخ المصنف بأي صورة كانت.
٢- نقل المصنف إلى الجمهور بالأداء العلني أو التمثيل المسرحي أو النقل الإذاعي أو العرض التلفازي أو السينمائي أو أي وسيلة أخرى .
٣- ترجمة المصنف إلى لغة أخرى أو تعديله أو تلخيصه أو شرحه أو تحويله بأي شكل آخر .

والمواقع الإلكترونية
وتطبيقات وبرامج على كافة
الأجهزة الذكية.

ويتسجيل صاحب المصنف - المؤلف
والمبدع - لمصنفه لدى مكتبة الكويت
الوطنية يصبح مُنتجاً محمياً من
عمليات السرقة والسطو أمام
القانون.

أهداف مكتبة الكويت الوطنية
ولمكتبة الكويت الوطنية مجموعة
من الأهداف منها:

حفظ حقوق المؤلفين والإبداع
الفكري الوطني.

القيام بدور المركز الوطني الموحد
لصنع الفوائض والتصنيف والفهرسة
على أحدث النظم المتبعة.

الخدمات التي تقدمها مكتبة
الكويت الوطنية

تقدم مكتبة الكويت الوطنية العديد
من الخدمات لزوارها، منها:

البحث في مجموعات المكتبة
بالاستعانة بالنظام الآلي للمكتبة

الإيداع القانوني وحماية الملكية
الفكرية.

الترقيم الدولي المعياري للكتاب
(ISBN).

الكويت الوطنية بتنظيم عملية
إيداع المصنفات الفنية والأدبية لدى
المكتبة الوطنية بغية توثيق الإنتاج
الفكري الوطني وحماية حقوق
الملكية الفكرية للمصنفات الفنية
بجميع أنواعها وأشكالها، ولضمان
حقوق التأليف المتعلقة بالإبداعات
الأدبية والعلمية والفنية التي يتم
نشرها في البلاد وخارجها.

ماذا نعني بـ "إيداع المصنف"؟

ما نعنيه بالإيداع هو نظام يلزم
كل من الناشر والمؤلف أو صاحب
المطبعة بتسجيل ما ينوي طباعته
وتوزيعه - على المكتبات - داخل
الكويت لدى مكتبة الكويت الوطنية
والحصول منها على ترقيم دولي
(ISBN) وشهادة تثبت حقه القانوني
فيها ثم تسجيله سواء كان:

مصنفاً ورقياً كـ الكتاب بكل
أنواعه

مصنفاً سمعياً كـ التسجيل صوتي
مصنفاً سمعياً بصرياً كـ الرسوم
المتحركة مصحوبة بتسجيل
صوتي

وقد تم مؤخراً إضافة المصنفات
الإلكترونية:

كالمجلات الإلكترونية

والثقافة في خطر، والقراءة بلغتنا العربية في تراجع ملحوظ، وذائقة أبنائنا وأجيالنا اللغوية في طريقها إلى الاضمحلال، فما أكثر المصنفات الورقية والإلكترونية وهي لا تحمل من الإبداع شيئاً، ونجدها وقد حققت أرقاماً خيالية في المبيعات، فإما أنها ستزول أرفف مكتبات جيلنا القادم، دون أن يكلفوا أنفسهم قراءة ما جاء بين الدفتين أو أنهم سيقرءون ما لا يجب أن يُقرأ... وفي كلتا الحالتين نحن في خطر... وهنا أطرح سؤالاً: ترى من يقف خلف شبابتنا ويدفعه نحو مغامرة من هذا النوع دون أن يوجهه... أقولها ويكل أسف هناك مؤسسات نشر تنتشر في الوطن العربي وفي الخليج لها حضور ملحوظ في المعارض تهدف إلى الريح على حساب وآد شاب أراد أن يشق طريقه في الكتابة فحقوق أرقاماً في المبيعات ورفضه القارئ من أول إصدار!

أرجو أن أكون مخطئة هي تقييمي وكلني أمل أن يلتفت المصنفون بالآمر إلى الجيل النضج ويأخذوا بهم برهق نحو الإبداع.

كما إنه يمكن لجميع الفئات التقدم بطلب الإبداع وحماية المصنف: فئة الكويتيين، والأفدين المقيمين في الكويت، وغير الكويتيين العاملين في مؤسسات ومشروعات كويتية في الخارج، وأخيراً غير الكويتيين ممن لهم مصنفات تهتم بالشأن الكويتي وتاريخها وحضارتها.

الخاتمة

وهي ختام هذا البحث المختصر أقول إن كانت دولتنا تسن القوانين المذكورة تشجعي الإبداع والمبدعين، فمن يسورنا نرجو منها أن تسن قانوناً تشجعي الإبداع من المبدعين... إن الإبداع بات في خطر لأنه أصبح دون ميزان، هكل من سود الصفحات البيضاء أصبح مؤلفاً وكل من كتب جملاً متراسمة كسائر التشهير هذا مهدهاً...

ومن هنا أطالب وأرجو من إدارة الملكية الفكرية أن تضع ميزاناً يقيم الأعمال قبل السماح بمنح الترقيم الدولي لأصحاب المصنفات وتشدد على الدول الأعضاء في هذا الأمر.

أيها الإخوة والأخوات إن الكتابة

الملا محمد بن عبد الله الأنصاري عالم ومعلم من جزيرة فيلكا^(١)

(1886-1952)

بقلم : خالد سائهم محمد *

أحد علماء الدين الشوافع الذين نزلوا جزيرة فيلكا في الثلاثينيات من القرن الماضي تارخاً من بلدة الطاهرية والتي تقع على ساحل بحر فارس في جنوب إيران. والتي قامت على أنقاض ميناء سيراف ويقال أن بها قبر سيدي عاتق اللغة المعروف.

تولى القضاء فيها بعد وفاة والده عام ١٣٣٨ هـ. ١٩١٩ م، والذي كان قاضياً حيث إن القضاء متوارث في عائلته منذ سنين طويلة.

مكانته

كان الملا محمد عالماً مفتياً، لديه مكتبة كبيرة ورثها عن آبائه وأجداده

(١) الحلقة السادسة.

* باحث من الكويت.

هجرة الشيخ
محمّد بن عبد الله بن
عبد الوهاب بن عبد
الرحمن بن عبد الله بن

تحتوي على مخطوطات فقهية
وكتب إسلامية نادرة.

ترك الكثير من المسائل والتعليقات
والعشروح على هوامش الكثير من
كتبه ومخطوطاته، إلى جانب بعض
الخطب المنبرية والوثائق الشرعية،
عُزل عن القضاء لفترة بسبب
خلاف على مسألة شرعية مع حاكم

البلدة، وعمل في التجارة وعندما
قام رضا شاه الكبير بثورته في
بداية العشرينيات من القرن الماضي
وطالب بكشف الحجاب عن النساء
عنفه، تعرض هو وعائلته والكثير
من أهالي البلدة
إلى مضايقات
جعلتهم يهاجرون
إلى الساحل
العربي المقابل.

هجرته

هاجر الملا محمد
مع عائلته إلى
قطر عام ١٩٢٨
حيث استقر
فيها حوالي
سبع سنين،
بعدها هاجر
إلى الكويت،
حيث استقر في
جزيرة فيلكا
وذلك في عام





تعرض لمرض عضال لازم فيه
الفرأش حتى وأفته المنية في صيف
عام ١٩٥٠م.

مجلسه العلمي

عندما كان المرحوم الشيخ
عبد الله السالم يتردد على جزيرة
فيلكا في الأربعينيات كان يحضر
صلاة الجمعة في مسجد شعيب
فاستحسن خطب الملا محمد وآتى
عليه، وأمر بأن تصرف له مكافأة
شهرية.

كان للشيخ
محمد مجلس
يُعقد ضحى
كل يوم حيث
يؤمّه عدد من
رجال الجزيرة
وبخاصة
آئمة المساجد
ومؤذنيها،
يستشيره في
بعض المسائل
الفقهية،
ويستمعون
إلى دروسه

١٩٢٨م ونظراً لتفقله من بلد
إلى بلد تعرضت الكثير من كتبه
ومخطوطاته للتلف والضياع.
وبعد استقراره في جزيرة فيلكا، كان
ينوب عن الملا معروف السرحان في
إمامة وخطابة مسجد شعيب أثناء
غيابه، وغالباً ما كان الملا معروف
يُقدمه للصلاة في الناس والثناء
خطبة الجمعة.



الأستاذ الدكتور أحمد بن محمد بن عبد الله
الجزيري

الدكتور أحمد بن محمد بن عبد الله
الجزيري

محمد، وأمثلا يوسف مؤذن المسجد
الفوقي.

ترك بعض التعليقات والشروح
والمسائل الفقهية على هوامش
كتبه ومخطوطاته، كما ترك بعض
الخطب المنبرية والوثائق الشرعية

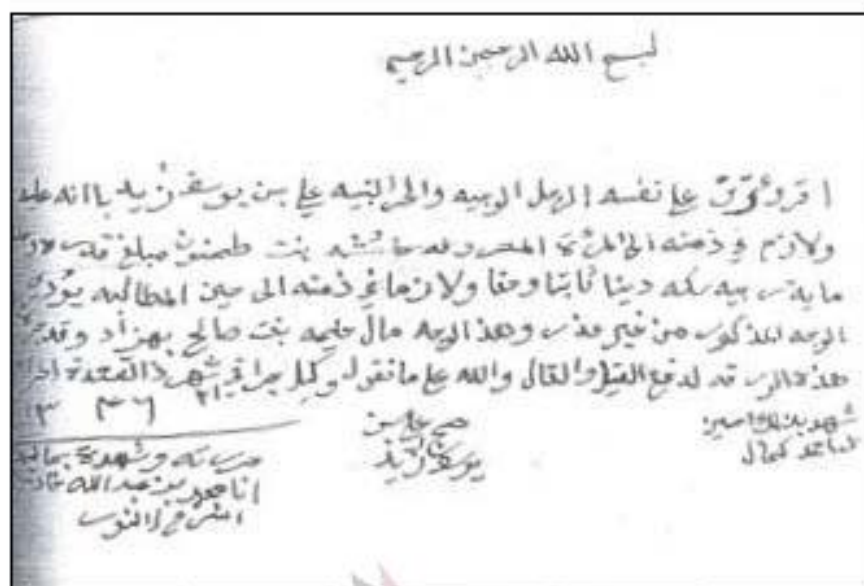
التي يلقيها، فقد كان رحمه الله،
متخصصاً في المسائل الفقهية
المتنوعة وبخاصة ما يتعلق بأحكام
المواريث والذي يطلق عليه علم
الفرائض أو الفروض.

كما مارس مهنة تدريس الأولاد
القرآن الكريم ومبادئ الأحكام
الدينية، وقد كرمته الدولة في
إحدى حفلات عيد المعلم مع كوكبة
من المعلمين الأوائل.

كان محل احترام وتقدير من أهالي
الجزيرة، وأذكر وأنا

صغير حضور بعض
وجهاء الجزيرة
مجلسه، أذكر منهم:
الملا معروف عبد
القادر السرحان
والملا عبد القادر
السرحان، ومحمد
عبد الله شعيب،
والشيخ محمد أحمد
الخلف، عندما
كان في الجزيرة،
والسيد محمد
محمود، ومحمود





بخط يده. ويوجد البعض منها في
مكتبتي الخاصة. بالإضافة إلى
الكثير من كتبه ومخطوطاته التي
ورثها عن أجداده. كما ذكره الأستاذ أبو بكر عبد الله
الشمرى في كتابه: الملحق المفيد
في تراجم أعلام الخليج. وأشاد به
وعلمه وفضله وقال أنه كان ينوب عن
بخط يده. ويوجد البعض منها في
مكتبتي الخاصة. بالإضافة إلى
الكثير من كتبه ومخطوطاته التي
ورثها عن أجداده. كما ذكره الأستاذ أبو بكر عبد الله
الشمرى في كتابه: الملحق المفيد
في تراجم أعلام الخليج. وأشاد به
وعلمه وفضله وقال أنه كان ينوب عن

وطنى المصير

عبد الله عبد الصّفيّ الحمر *

يا سائلني عن بلاد قد شفقت بها
هي الكويت إذا ما زُمتك محرقة
وتسك أرضي بديلاً عنه أحمله
اشم طيب شـ... راه زاكياً حيقاً
رضعتك حديك من كائناتنا
وتيسر يخيرو وتكن زاد هي التي
لا يستكين تسبغ طابع أشير
ودابته أن يرى الإصرار ديدنه
هـ... واده قد خذك منة فضائنه
أرواحنا تغشيه كلمها صفتك
فهل تراهم تناسوا أو نسوا وطناً
أبتأوه حين كان الرزق يحملهم
ويحملون هـ... يسيروا في أكفهم
يحفظها من حش إيمان به عرفوا
وينسكبون تـ... تـ... تـ...
وسيروا وسط قراع البحر اشرعة
واللؤلؤ الغض يسمي هي جباههم
سمر السواعد ما خارت وما وهنت
فهل عرفتم نظيراً عاش في خلدي

بين الأبلاد ما ضحى حيها سنني
هـ... إنني هـ... زدتك لوطن
بين الجوانح هي الجلى مدى الزمن
هـ... شـ... زاد من أروني
نواصباً شـ... بالدهو والـ...
حياً تـ... بلاد هـ... من الثمن
قد انطوى قلبه طبعاً على دُخُن
وشد حزمها ما قد مر من محن
وصار يسمو على الأحقاد والإح
به الموصف تـ... مرتين
تضدي له الروح هي غال من الثمن
أقصى فاقصى له ساروا على السفن
يوـ... بها الآتي من الطـ...
يستلهمون به صبراً على زن
نهامهم صاغها لحناً على شجن
مقاومت موجة العاتي كما الثـ...
حشى حلا جيد حسناء بلا عـ...
شوا عليها كما شوا على الرسـ...
لا ارتضي التحش إلا حش وطني

* شاعر من الكويت

جَنَوى التَّوى

مدحك سمير سيد الحلیم *

يا سيدى يا سعيد الأرض ما رسمك
 دحك على بابك الموصود أزمنة
 ما كان هي وسعها الإصغاء مُرغمة
 إن التحيون انشي تخيلك مرسله
 فباتك وفي ضوئها المكاف متخرج
 ما ضر هنى انسى أو امضرت هرقاً
 لا هم مبدع احقاد تهاجرنا
 هم كل صغر على أقصى التيسار جثا
 هم سيف عنبرة المخوار إن هرجوا
 تيسوا سواء وإن حنك قلوبهم
 لكن توارت بماء التحين صيحتنا
 إننا قد رانا كتاب التصر هي دمننا
 إلا على راحتك الجنة التلصرا
 رات خيالك في الأفاق قد خطرا
 وما على المارد المحيوس إن هجرا
 اصقادهما قد تدرت ثلثى بصرا
 تدمج القدين ذؤودهم انهم فقرا
 هارضعت طيلة من بينهم نفرا
 ولا قلوبهم تستدفع الخطرا
 يستمطف الترقم الشؤاد والتقدرا
 تكنه خلد يفي وجره من غمرنا
 انى التكرامة أو أمروا التلا زمرا
 تسوف ندرف من اصلا بنا الدورنا
 ذرى صحنك كنانك لنا نأثرا

* شاعر من مصر.

جئنا من التوجع المفروس في رحم
 هي الأمانة إن خدان الصغار دم
 على رفات الخطايا سالكرون إلى
 أجسادنا حملونا الظهور منذ كنت
 مستهينين بطعم الأرض، طينتها
 وجلسة ذك صفصاف على ظمأ
 يعكس شب النود في أحضان القنعة
 ولثة التماس في فرج وفي حزن
 عهد لنا وأمان صوت مذنبة
 زغرودة في سبوع الطفل هدهدة
 وبين طين السماء والأرض يجمعا
 نجرى بمملكة في الدروح طليعة
 لا قيد لا سور والأطيار لحرسنا
 لا يحمل الضيم بل منه قضى الوطرا
 أراقه في طريق الحلم ما وقرأ
 ذؤابة الشمس نحبو خيلنا الضمرا
 هي صفحة المجد أعلام التوري التبرأ
 وضربة القياس تنكس سيادة أمرا
 وقت الظهيرة تروي الحلم والتسمرأ
 من السماعة غنك لحنها الطعرا
 كان فرض الهوى في دورهم هتيرا
 تلقي بسمع الدجى الآيات والعمرا
 هونٌ وغربال أم تنفر "اليدرا" (1)
 يوم التظاء يتاجي دمنا المتعرا

(١) العون: وعاء مجوف من النحاس يُقَوَّ به. اليكر: أي اليكر، وهو في العامية المصرية
 من عاداتهم في الاحتفال بيلة السبوع للمولود الجديد، عبارة عن حبوب من القمح والفرقة
 تجمع من سبع بيوت وتخلط وتوضع في أوضة (غرفة المولود) فإن كان ذكراً توضع معاً
 مطواة أو قطعة سلاح وإن كان بنتاً يوضع عليها ذهب وهي اليوم التالي تثر في المنزل
 والشارع.

ملحة السيرة

هزت القهقري *

كيف لحرمني

من حنين الطفولة

ذكرى صباي

والعابنا عند ساحة قلبي

حصان الجريد الذي تمسكه

ليوصلنا للبراح البعيد

<http://www.egyptianarchive.com>

ورائحة للنعيم

على موقد القهقري

شهوتنا للرغيف المسور

كأنه

يخرج من فم أمي

مضياً

طريقاً

ينمو

* شاعر من مصر.

بيوح
بصلصلة التسليات الألى
لحك صصف النوارج
هى شمس مايو
وغيممة اهلى
وفرحتنا بالمصيف الجميل
نسير فرادى
باكياسنا
خلف ركب الجمال
تسرق سيلة
والهتئين

وعلفرا
ARCHIVE
نعود إلى اهلتنا ظاهرين
<http://Archivebeta.Sakhrat.com>
الذن.....

كيف تنزعني
من
ليلي
دموعي
إذا اشرفت أم كلثوم
هي ثورة النكك
أهشج ناهدة
هل بيتنا
خلاسية التوجرة تلمحني

فشرق
تدق
على هاتف التيك تون كلام
وتضحك

انتظر الموعد الطاعري
شهوراً

وتم يات وعد

رقبتي الخطى

كيف تمنع بوحى

من وصلها

حين اسمع دندنة الضجير

هيز من النوم

لن الصلابة

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

فأصبحو

اهروؤ

السكر

من هيز بوحى

من تعتماتي التدييات

عبر الطريق الى قبر امي

وامي غداً سوف ترحل عن قبرها

لحكت قصف المحاول

والترجمات التي

سوف تنسف بيدي
وحلمي
ومدرستي
وحصانة قلبي
ومغنى قصير المدى كان يؤنسنا
كل يوم بنقص النوا
غناء معرصة
هي الممر إلى حجرة التكليف
فأتوا نخون، وفاتوا

وفاتوا
هنا كنت يوماً أنا

مائلما يدعون
وما كنت إلا هتي
http://Archivebeta.Sakhril.com
هذه الصلح

صلح اليلاد
هلا تمحني بصلحتي
تحافيني بهواي
ودعني هنا
مترها
بهواي

أسطورة القرية

أحمد فضل شبلول *

١

يا ساحة الفنا

اتيك لاهنا

يضيئ لنا

الضوء والخواة

٢

ARCHIVE

مراكش الحبيبة

http://Ahrithrit.com

بالحب والنسا

من عالم الفؤاد

٣

حصراء يا حصراء

في سيرة المدن

قلبي لها وضوء

ما ارجل الزمن

واسعد الحياء

* شاعر من مصر مقيم في الكويت

٤
 لا بحر .. لا محيط
 تكذبه النخيل
 يفتقر السرير
 هي وشية الأصيل
 ومحفل الهواء
 ٥

تاشفين .. يا تاشفين *

هي وردتي حنين

تزيين التنزيه

ودرتي الأبية

ما اعظم النساء

هي موكب الضياء

والشمس مغربية

ARCHIVE

<http://Archivebe.Sakhrit.com>

* نسبة إلى يوسف بن تاشفين

مقايضة عادلة

بقلم: شربا التميمي *



اللوحة بريشة كاتبة القصة

تذوب روحها في فضاء
آخر .. تتسارع دقات
قلبها .. تشعر به بارداً
صلباً، يندس تحت
لسانها.. 'ترموتر'
أطبقت عليه فمها، لكن
اليد البظة للدكتورة
'أولغا' تسحبه..تقرأه..
سائل الزئبق توقف عند
الرقم تسعة وثلاثين:

- أنسة 'مريم' حرارتك
مرتفعة، أنت مصابة
بنزلة برد حادة.. عليك

بشرب السوائل، وقياس حرارتك كل نصف ساعة ولا بأس بالوصفة
الشعبية مثل كمادات الكحول المصفية جداً في عمليات خفض الحرارة، إلى
جانب الأدوية التي سأصفها لك.

- دكتورة 'أولغا' الكمادات أمرها سهل، لكن الترمومتر وعمليات قياس

* فاقصة من الكويت.

الحرارة هي العضلة الكبرى.

- أيعمل أن امرأة في مثل سنك لا تعرف كيف تقيس حرارتها.

- إنه أمر أسهل من شرب الماء، ولكن عنصر الترمومتر مفقود، فعندكم ما إن يختفي شيء من السوق والصيدليات مثل الرفيق 'ترمو' والذي لا يزيد سعره عن النصف رويل، حتى تجدينه بعد ذلك يباع في السوق السوداء إلى جانب بناتيل الجينز، وأهلك 'أبو سهم' وأمواس الحلاقة.

- رغم لهجتك التهامية، وإتهامنا السافر بأمور غير أخلاقية، لكن حل مشكلة فقدان الترمومتر في جيبي ..، ولأنك مريضة وغريبة، وبعيدة عن أهلك ووطنك سأقاضي عن سخريتك، وأقدم لك خدمة إنسانية.

أخرجت الدكتورة 'أولغا' من درج مكتبها علبة صغيرة مستطيلة من الكرتون.

- هذا الترمومتر سأقدمه هدية لك، فتحن نكسر العشرات منها كل يوم، لأنها سيئة الصنع، وما إن تسقط من فم المريض حتى تتهشم، وهذا سبب رخص ثمنها فهي تعتبر مواد استهلاكية، لكنها عظيمة في رصد ارتفاع حرارة المرضى.

تمنت لو أنها لم تقضه بتعليقاتها اللاذعة حول السوق السوداء، وعبرت عن فرحها بالهدية في الإسراع بمعانقة الدكتورة 'أولغا' تعبيراً عن شكرها وأسفها في نفس الوقت:

- أنت رائعة يا رفيقة 'أولغا' لا أجِد الكلمات التي تعبر عن شكري.

- إن هديتي المتواضعة جداً، تقابلها هدية قيمة منك، تبقى ذكرى للرفيقة العربية التي تحب السوفييت.

كانت 'مريم' في ذلك اليوم ترتدي قميصاً حريراً، نثرت على مساحات

قماشته رسوماً لزهور ريفية متنوعة.

يد 'أولغا' البظلة، مسحت على كتف 'مريم'، بينما اليد الأخرى لوحت بعلبة الترمومتر في حركة ترغيبية.

- قميص رائع، منذ أن وقعت عيناك عليه، وصوت ينبعث من داخلي هذا القميص صنع لأجلك يا أولغا، الألوان الزاهية، خياطة الرقيقة، وقماشه الذي يضاهي نعومة بشرة صبية... إنه يثير حسد النساء وشغف الرجال في نفس الوقت. المقابل يا رفيقة قميصك الرائع، ببساطة أخلعيه، دسيه في هذا الكيس الورقي، سأخفيه تحت طاولة مكتبي حتى يحين موعد أنتهاء عملي... يبدو لي أنها مقايضة عادلة.

عندما تصاب بالدهشة، أو بالصدمة لا تستطيع السيطرة، على زمام مشاعرها المتناقضة، ولأنها لم تواجه مثل هذا الموقف من قبل، وجدت نفسها في مأزق حقيقي، فالمقايضة لم تكن عادلة، قميصها سعره يزيد عن المئة دولار والترمومتر بخمسين كوبيك، وهذا القميص ارتدته في شهر العسل، وهو مضمخ بالحب وطالما فرشته أمامها تتأمل نقوشه ورسوماته الرقيقة، وتتمنى في المستقبل أن تتمكن من رسم زهور في تلك الجودة.

الدكتورة 'أولغا' استغلت حاجتها للترمومتر، ولهذا عليها أن تواجهها وتعجن فطنتها بانكائها بدهاء الأنثى لتفقد قميصها الحطم ولا تخسر الترمومتر.

- دكتورة 'أولغا'، هذا القميص هدية من زوجي، وهو يجادلني فيه جميلة، ثم إن خروجي من عيادتك عارية سيثير فزع وحيرة المرضى، وسيتعبهم التخمين من أي نافذة طار القميص!!

- إن حكاية قميصك هدية الزوج، تدفعني للتمسك به، ولا أريد قميصاً آخر، أما موضوع خروجك عارية من العيادة، فهذا أمر مرفوض.. عودي

لمسكتك يا حلوتي وضعي غنيمتي في كيس كما أقمقنا، أما إذا لم تعودني وهذا الأمر لا يشبهك، فأنتم العرب مشهورون بالكرم، عندها دعي القيمة العاطفية لقميصك تنفك وخاصة إذا ارتفعت حرارتك ووصلت للسقف وحملتك للقبير.

قضت ساعة كاملة في التراجع بين كافة المواصلات حتى وصلت للسكن دلفت إلى غرفتها وجسدها مشتل بالحيرة وسخونة المرض.. عادت إلى العيادة لتجد الرفيقة ذات المبادئ الزبئية في انتظارها، وفي ما يشبه ملح البصر تمت المبادلة، دست الدكتوراة 'أولغا' رأسها في الكيس للتأكد من وجود القميص، وعدم تعرضها للخداع، ودست 'مريم' الترمومتر تحت لسانها للتأكد بأنه سليم ويعمل ولم يتم استئصالها.

وجه الدكتوراة 'أولغا' الملون بالسعادة توسطلته ابتسامة مشبعة بالسخرية. - إذ أحتجت في المستقبل لأي أدوات طبية، أو أدوية غير متوفرة في السوق، ما عليك سوى اختيار هدية من خزانك وأنا أقبل بالحقائب اليدوية والاكسسوارات، مثل القلائد والأقراط وساعات اليد، ويعلمنا ستتم المقايضة بطريقة مرضية وعادلة.

* * *

ضوء الأبجورة الخافت، كان لا يتناسب مع تلك الحرائق المشتعلة في داخلها، سائل الزئبق في الترمومتر توقف عند الرقم ثمانية وثلاثين.. حرارتها مازالت مرتفعة، رغم كمادات الكحول التي كانت تضعها على جبينها كل نصف ساعة.

جرعت كأس الماء ليشتل في داخلها حريق جديد، بحثت عن الترمومتر الذي وضعته بجانب الأبجورة، لم تجده، يبدو أنه وقع في مكان ما، ذلك التخمين

أثار فزعهما، إن فكرة فقدانه بعد كل تلك المعاناة التي مرت بهما مرفوضة نهائياً،
البحث عن الترمومتر الضئيل الصغير الحجم، عملية شاقة وخاصة إن ارتفاع
الحرارة خلقت طبقة ضبابية على عينيها... ركعت ثم أدعت وهي تحاول
الوصول إلى مشهد ما تحت الأريكة.. علفت رجلها بسلك الأبقورة الخزفية،
والتي طارت ثم ارتطمت بالأرض، ليلحظها كوب الماء.. أصوات الارتطامات
أختلطت، الأشياء الموشمة اقتصرت المكان، وكان الترمومتر هناك مدسوساً
بينهما موشماً يتسرب منه سائل الزئبق الفضي.

نحن نكسر منها يوماً العشرات فهي سيئة الصنع، هششة، سريعة الكسر،
لكنها عظيمة في رصد ارتفاع حرارة المرضى.



وَلَمْ تَسِرْ أَنْ تَحْقُقِ الْإِلَاحَ الْأَتَّاحَ
لَا الْمَرْءَ تَمْ يَكْفُفُ عَنِ النَّاسِ هَرَّةً
لَا كَفَّ عَيْنَ اللَّهِ عَمَّا يَضُرُّهُ
لَا الْأَمْرَ تَمْ يَهْدِيهِ حَسَنُ فَعَالِهِ
لَا ضَاقَ صَدْرُ الْمَرْءِ تَمْ يَضْفُ عَيْنُهُ
وَبَيْنَا الْفَتْنِ وَالْمُهَيَّاتِ يَذْكُنُهُ
وَأَنْ أَمْرًا نَصَفَ سَاكٍ فِي اللَّهِ وَدَّةً
وَأَنْ ذَلَبَ النَّاسِ مَسْنً كَانَ هَفَّةً

وَمَنْ تَحَابَّكَ السُّمُوسُ جَوَالِحُ
فَلَيْمَنْ لَهُ مَا عَاشَ مِنْهُمْ مَصَالِحُ
وَكَلَّكَ لَكِنَّ اللَّهَ وَالْعَبْدَ صَالِحُ
فَلَيْمَنْ لَهُ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ مَا دَخُ
وَمَا يَسْتَطِيعُ الْعَيْشُ إِلَّا لِأَسَامِخُ
جَنَى الْهَيَّ لَذَّ قَامَتْ عَلَيْهِ التَّوَالِحُ
وَكَانَ عَلَى التَّقْوَى مَعِينًا تَنَاصِحُ
بِمَا هَدَيْتَ مِنْهُ عَلَيْهِ الْجَوْلُجُ

أبو الصَّاهِيه

المرأتان

بقلم: د. وليد إبراهيم قصاب *

خرجتُ من البيت معتكز المزاج، بعد مشاجرةٍ معها، صارت مشاجراتنا شبه دائمة، كادت تصبح جزءاً من حياتنا اليومية، وفي كل مرةٍ يتهم أحدهما الآخر بأنه هو المسؤول عن مناكفة الديكة، هذه التي لا تكاد تنتهي.

هي تقول لي:

- أنت أصبحت عضوياً، حاد الطباع، تغيرت مشاعرك نحوي، لم تعد تحتمل مني حقوة، واقف لي وقوف الشوكة في الحلق، وأصبحت فضولياً كثير الغلبة، تتدخل فيما يعنيك وفيما لا يعنك.

وأنا أردُّ لها الصاع صاعين، فأقول:

- بل أنت أصبحت مهملة، كسولاً، قليلة الاهتمام بشؤون البيت والأولاد، معظم وقتك أمام هذا الجنّي، سارق الوقت والعمر، هذا الجهاز الذي لا يكف عن الترفرة، وأنت تتفرجين على كل شيء فيه وكأنه يتحدث عنك.

ثم أضيف: لأكيدها وأغيظها:

- وما أنت تنمبين في العرض، لو نظرت إلى شكلك في المرآة، لرأيت أنك لم تعودتي تلك الرشيدة الخفيفة التي كانت تخطر كالغزال.

يسوءها مني هذا الكلام كثيراً! فهو يمس أنوثتها، تُوشك - في كثير من الأحيان - الدموع أن تقفز من عينيها، وتقول مبتسمة ابتساشاً حقيقياً:

- تعني - يا باسم - أنك لم تعد تحبني مثل أيام زمان؟

تأخذني الرافة، أحس أنني جرحك مشاعرها بكلام لا يؤلم المرأة مثله،

* قاص من سوريا مقيم في المملكة العربية السعودية.

فأقول مترقفاً محاولاً إصلاح ما بَدَرَ مني:

- ما قصدتُ هذا، ولكن قصدتُ أن أثبتَّك على أمرٍ ذي بالٍ، إنَّ رشاقة المرأة كثرُ الجمال، وقلة الحركة تغتال هذا الكثر.

* * *

تطوّرت 'مناكة الديكة' اليوم بيني وبينها إلى أكثر من المعتاد، وخرجت من في كلِّ منّا كلمات أحسن من المألوف، شعر كلُّ منّا بالندم؛ ولكن كبرياءه أثبتَّ عليه أن يعتذر أو يعترف.

دخلتُ هي إلى غرفتهما غَضَبِي باكياً، وخرجتُ أنا من البيت حائفاً، فصفقتُ من خلفي الباب صفقاً عنيماً، بلغ مسامع الجيران، فأطلت رؤوس فضولية تستطلع الخبر.

ظللتُ أمشي على غير هُدي، حتى وصلتُ إلى مقهى بعيد، لم أعود أن أذهب إليه إلا نادراً.

قصدتُ طاولة منعزلة، وطلبتُ فتجاناً من القهوة التركية، ورحتُ ارتشفها بهدوءٍ وتلذذ.

كانت الأفكار تُشرق بي وتُغرب: لماذا أضحت حياتي معها على هذه المشاكلة؟ كان يُضرب بنا المثلُّ في الودِّ والتضام، سارت حياتنا في أولها سماً على عسل، أنجبنا بناتٍ وبنين يَفْقَهُ كلُّ منهم عينَ أيِّ حسود.

منذ سنوات فقط بدأت مشاجراتنا، مشاجراتٍ تافهة، لم تكن نادري كيف بدأت، وما سببها على وجه التحديد؟ كان يركبُ العنادُ كلَّ منّا، فيتشبَّت برأيه، يأبى أن يتنازل عنه، كانت زوجتي تعتبرها أمراً عادياً، لا سيّما وأنّها كانت تَفْتَشُع بسرعة مثل سحابة دُخان، أو رغوة صابون، ثم تعود بسرعة كالأطفال إلى التّصافى والوئام، لكنني - وأنا الذي أحملها كثيراً على حدِّ تعبير زوجتي - أنزعج، وأتمنى لو لم تحدث، تقول زوجتي عندما نتصافى بأسرع ممّا يتصافى الأطفال:

- هذه أشياء عادية في حياة كل زوجين، هذه ملح الطعام، لا بُدَّ منها في كل بيت أقول لها معترضاً:

- لا أحب هذا الملح، أنا مُصابٌ بضغط الدم، وأنتِ تعرفين أنَّ الملح يضرُّني تضحك وتهزُّ رأسها مُلاطفةً، وتقول:

- حاضر يا حبيبي، سأحاول ألا يدخل الملح بيتنا بعد اليوم.

نضحك معاً، ولكن لا بُدَّ في البيت من ملح!

* * *

وأنا أرتشفُ قهوتي، شاربداً مع خواطري، حانت مئتي التفتاة، فوقفت عيناى على فتاة جالسة إلى إحدى الطاولات في زاوية بعيدة من المقهى، تسمر طرفي عندها، أهذا معقول؟ إنعام!! يا سبحان الله! بعد هذا الزمن؟ كم سنة مرّت؟ خمس وعشرون! أجل، خمس وعشرون، وربما أكثر، كانت زميلتي في كلية الآداب، كم فتنتني وأستهوتني! كم حلمتُ بها! ولكن كان كل شيء يومذاك يُغلق الطريق إليهما.

تعدّبت طويلاً من هوى مكتوم، لم يعلم به إلا الله، ولم أر بُدّاً من التجلّد والمصابرة، فقصصت أجنحة الأحلام يوماً بعد يوم، واكتفيت بزمالكهما، وباحترام مُتبادل وقوي، حتى تخرّجنا، ومضى كلُّ منا في سبيل، ثم لم أعُدْ أراها من يومذاك.

إنعام! يا إلهي! ما الذي جمعنا بعد هذا الزمن الطويل؟

كنتُ أحادقٌ فيها تحديقاً طويلاً، يلفّت الأنظار، والتفت عيوننا أكثر من مرّة! ولكنّها كانت تغضُّ طرفها بسرعة، حبيبة، إنعام، خجول، كالعهد بهما، ولكن إغضاءها زائدٌ عن الحد، إغضاء من لم تعرفني أو تتذكّرني قط، معقول! أنها لم تعرفني؟

معقول! لم لا؟

هذه خمس وعشرون سنة قد مرّت، لا سنة ولا اثنتان ولا ثلاث، وأنت قد

تغير فيك كل شيء.

كانت زوجتي عندما أقول لها:

- ترهلت، وسمنت، لم تعودي الغزالة الرشيدة التي عرفتُها.

تقول لي على الفور:

- وأنت أيها العزيز الحبيب، أتحسب أنك ما تزال ذلك الشاب الوسيم

الرشيق الذي كنته 1946 أبقيت فيك يا ابن الخمسين شعرة سوداء؟ إنه حكم

الزمن يا زوجي، أنا وأنت وكل أحد.

يغظني كلامها، فأقول مكابراً:

- ولكنك ترهلت كثيراً! بسبب قلة الحركة.

فتجيب ممتصة غيظي بهدوئها المعهود:

- بل بسبب الحمل والولادة، وأنت يا كثير الحركة، قف أمام المرأة، وأنظر

إلى حجم كرشك المستدير مثل كرة القدم.

وأنظر إلى المرأة، فلا أملك إلا الصمت، وعندما تشعر أنني أستأثت تقول

مما عبيته متحبة:

- لكل سن جماله يا زوجي العزيز، إنك عندي أجمل مما كنت، أنا أحب

كرشك ورأسك الأبيض كتلع الشتاء.

* * *

كيف ستعرفني إنعاماً إذا؟

كنت ما أزال أحققُ إليها وفي رأسي تطوف آلاف الصور.

وجدتها تقوم من مكانها، وتتجه إلى الهاتف الذي في المقهى لتجري

مكالمة.

مرت من أمام طاولتي، فاستدرتُ أحداً فيها بجراً أكثر؛ علماً تعرفني.

عبرت من غير أن تعيرني أدنى التفات.

عجبت - وأنا أصعد نظراتي فيها من أعلى إلى أسفل - أنها ما تزال
شابة جدابة، ما تزال عُصْنُ بان! بل ما تزال شابة، كأنها هي التي عرفتُها
من خمس وعشرين سنة، كيف لم يُحدث الزمنُ فيها ما يُحدثه في النساء
خاصة ١٩

زوجتك مثلاً، أنت تعرف أن إنعام كانت تمارس الرياضة، كانت عضواً في
فريق كرة السلة النسائي، هذه ثمرة الرياضة لداً.
كم نصحت زوجتك أن تمارس الرياضة! لتحافظ على رشاقتهما لو كانت
زوجتك الآن مثل إنعام! ولكنهما اعتادت الكسل، وأسرها هذا الجنيّ سارق
الوقت والعمر.

تطيلُ التحديق إلى إنعام مُعجباً غير مُصدّق، تلتقي عيناك بعينيها،
ولكنها تغضّ طرفها مباشرة في كل مرة، إنها لم تعرفك على وجه اليقين،
والأ لكانت هزت رأسها لك مُحبيّة على الأقل، كنتم زُملاء أربع سنوات،
استعارت منك المنكرات أكثر من مرة، واستمسرت منك عن بعض الأمور
أكثر من مرة، وقرأت قوائم الناجحين قبلك أكثر من مرة، فبشرك وهنّاك!
ولكن، لا تفس أدباً أنك تغيرت كثيراً، لم تعد مثل أيام زمان، تماماً كما
تقول زوجتك.

ولكن، لماذا لم تتغير إنعام؟

عادت إنعام إلى طاولتها، وأنشغلت بقراءة صحيفة كانت معها، وأنشغلت
أنت بالذكريات والمقارنات، إنعام وزوجتك.

* * *

فجأة، دخلت إلى المقهى امرأةٌ بادية الكهولة، مُترهلة، شديدة البدانة،
مُتَحجبة حجاباً مُحكمًا! ولكنّها مكشوفة الوجه، اتجهت إلى طاوله إنعام
وجلست، وراحت المرأتان تتبادلان الحديث، عندما نظرت إليهما بقُصُولٍ،
أدركت على الفور الشبهة الكبير بينهما، قامت المرأتان لتصرفاً.

حانت فجأة من المرأة البدينة الكلمة الثقاة، فوقعت عينها عليك، وجدت

وجھہما یُشرِقُ بابتسامۃ عریضۃ، ثم تتجہُ إلیک:

- أستاذ باسم، السلام علیکم.

أذهلَّتک المفاجأة، مَن هذه المرأة؟

نظرت إلیها متسائلاً مأخوذاً، لم تجعل حیرتک تطول، قالت لك على الفور:

- أنا إنعام، لا شک أنَّک نسیتني، مرَّت خمس وعشرون سنة مُذْ کُنَّا زملاءً في الجامعة، أنا أتابع کتابتک، وأرى صورک في الصُّحف والمجَلَّات، ثم التفتت إلی الفتاة الشابة:

- أمل، أمل، تعالَی أعرفُک على الأستاذ باسم، الكاتب المعروف الذي حدَّثتک عنه أكثر من مرَّة، کُنَّا زملاءً في كلية الآداب، اقترعت الفتاة حیثیة خجولاً، قالت إنعام الحقیقیة مُعرفَةً:

- أبنتي أمل، طالبةٌ في السنة الأخيرة في كلية العلوم، یقولون: إنَّها صورةٌ طبق الأصل عني عندما کُنتُ في مثل سنِّها، أحرستک المفاجأة، فما قُذِفَ علی لسانک كلمةٌ تقولها.

سَلَّمت المرأتان، وأنطلقتا خارجتین، قمت تجرُّ قَدَمَکَ إلی المنزل، وأنت تحسُّ أنَّک أكثر رِضا عن زوجتک.

لنَّ المنازلِ مَیِّجتَ أطرابی	واستنجفت آياتُها بجوابی
فقرأتُ نوحَ بنی السَّجین، کأنَّها	انضاءُ رسم، أو سطورُ کتاب
لما وقفتُ بها القومُ، تبارت	منی الدموعُ، لفرقةِ الأحباب
وذكرتُ عصراً، یا بثينة، شافني	وذكرتُ إقامي، وشرخَ شبابي

جھیل بثینہ

سقوط إيكاروس^(١)

بقلم : يوردان راديشكوف *
ترجمة : هائل محمد عبد المجيد **

ذات يوم، رآح طائرُ قُدّيسٍ، يَروي حكايةَ سقوطِ إيكاروس، لطيور القُدّيس الأخرى:

" كان هذا أثناء موسم الخريف، يتذكر طائر القُدّيس في رفقة بعض الزملاء، كما نقيم في أقاصي الغابة، وسمعنا أنّ شيئاً ما قد تجلّى كانت أقاصي الغابة مكاناً ملائماً للانتظار والمراقبة من هناك، يمكن أنّ نرى الساحة كاملةً، من جهة أخرى، وفي حالة الخطر، يمكن أنّ نُسرّع في الاختباء داخل الأيكة فوراً...

وهنا نحن، كما سمعنا، جاثمين فوق الأشجار، حينما سمعنا فجأة، صفيراً يأتي من بعيد، ننظر في كل الجهات، كي نذكر من أين يأتي هذا الصوت، لكنّ لم يظهر من حولنا أي شيء، بل على العكس، ازداد صوت الصفيير، إلى الحد الذي تحوّل فيه إلى صوت رعدٍ، حين رفعنا أعيننا إلى أعلى، اكتشفنا، ونحن في حالة ذعر، أنّ رجلاً قد سقط من السماء أمامنا مباشرةً، كان الرجل مُشتعلًا تمامًا، قشّنتنا في كل الأنحاء، على مقربة من الغابة سقط الرجل المشتعل بعد قليل، رأينا رأسه وهي تسقط من السماء.

{ ١ } إيكاروس هو بطل الأسطورة الشهيرة التي تقول إنه تخلص من سجنه بعد أن صنع أبوه له جناحين ومطار بهما.

* يوردان راديشكوف، روائي بلغاري ولد في العام ١٩٢٩ في قرية صغيرة تسمى كاليمانيتسا في الشمال الغربي لبلغاريا يكتب القصة والمسرحية والرواية وأدب الرحلات بعد واحد من أشهر الكتاب في أوروبا وقد حصل على عدد كبير من الجوائز رفيعة المستوى وقد ترجمت كتاباته إلى أكثر من ثلاثين لغة رُشّح في العام ٢٠٠٦ لجائزة نوبل ورحل في يناير ٢٠٠٤.

** مترجم من مصر.

كانت هي أيضاً يطوّقها اللهب لم تسقط الرأس بعيدة عن الجسد، تحديداً على حدود الغابة بعدما رأينا في الحال جناحين متوهجين في السماء. بهبط، سقط الجناحان المتوهجان وهما يستديران على نفسيهما، فيما كان ريشهما يُفَرِّق داخل هالة من اللهب...

لم يصل الجناحان إلى الأرض، لقد احترقا عالياً، يمكن أن نقول أسفل السماء نفسيهما، على الغابة والحقول، راح يهطل مطرٌ من دخان أسود، كما لو كان من تلج أسود هذا التلج، كان في الحقيقة أطراف أجنحة متفحمة. في التوا أدركنا أن هذا هو سقوط إيكاروس، فهزلنا عائدين إلى أماكن السقوط. حين وصلنا إلى هناك، كان قد سبقنا حشد كبير من طيور عائلة القديس الأخرى، كان هناك طيور قديس الحقول ومادية اللون، طيور قديس سوداء، غريبان، وكذلك طيور الزاغ...

أما أكثر ما كان موجوداً هناك، بكل تأكيد، فهو بلا مبالغة طيور القديس. ومع أن الحشد كان هائلاً أعلى أماكن السقوط، وأصلت طيور القديس تدفقها من كل الجهات، ويحتمل عن مكان تحط فيه في وقت قصير، تجمع سرب من الطيور، درجة أننا لم نعد نستطيع أن نرى لا إيكاروس الذي كان يسقط، ولا رأسه كان التلج الأسود يتساقط باستمرار، وتواصل حدوث هذا حتى المساء، لحظة هبوط الليل، عادت طيور أخرى من عائلة طيور القديس إلى الأماكن، كان أغلبها قادماً من الشمال، وصلت جماعات ضخمة، سحب سوداء حقيقية كانت تطير على مستوى منخفض جداً، بالقرب من سطح الأرض، وتهبط مُطْلَقَةً لَعَطاً شديداً، تحديداً في المكان الذي سقط فيه إيكاروس. استمر اجتياح عائلة طيور القديس هذا حتى بداية التلج، لكن حتى بعد بداية التلج، كنا نرى أن الأمر قد وصل بها دائماً، إلى أن تحضر في التلج باحتة عما تبقى من إيكاروس.

لم يعد ثمة من يتذكر كم مر من أعوام، منذ ذلك الحريق، لكن في كل مرة يجيء الخريف فيها، ويقترب موعد يوم سقوط إيكاروس، تتجمع آلاف طيور القديس، من الشمال خاصة، وتُقبل نحونا كي تبصت عما يتبقى من إيكاروس...

دار 'سعاد الصباح' تكرم بامثين ضعي التاريخ الوطني

اقامت دار 'سعاد الصباح' للنشر والتوزيع حفلاً لتكريم ثلة من المؤرخين والباحثين في التاريخ الوطني الذين كانت لهم إسهامات في كتابة تاريخ الكويت الحديث من المخضرمين والشباب وذلك بمقر رابطة الأدباء الكويتيين.

وقال راعي الحفل الشيخ مبارك عبدالله المبارك الصباح في كلمته "إن التكريم يأتي لرواد عملوا وسهروا ونقبوا وامضوا وقتهم لمهمة جليلة هي توثيق تاريخ الكويت ليتناقل عبر الأجيال ويستفيد منه طالب العلم والباحث".

واستذكر الشيخ مبارك العبدالله نورجيل الرواد من المؤرخين الذين خدموا بكتاباتهم تاريخ الكويت كعبدالعزیز الرشيد ويوسف بن عيسى القناعي وسيف الشمالان وأحمد البشر الرومي وعبدالله الحاتم مينا أن جهود تبيين وتوثيق التاريخ إلى الآن هي جهود فردية داعيا إلى مزيد من الاهتمام في هذا الجانب.

(نظلاً عن كونا)

وأشعار إلى أن التكريم يأتي
 استذكارا لدعوة تاريخية قام بها
 الشيخ عبدالله مبارك الصباح
 عام ١٩٥٩ أثناء ترويسته لمجلس
 المعارف إذ دعا عموم المواطنين
 إلى جمع تاريخ الكويت وتراثها.
 وأوضح أن التكريم شمل كتاباً كان
 لهم بعض التعاون والتواصل مع
 دار الدكتور سعاد الصباح معرباً
 عن الأمل بمواصلة المسيرة.
 من جهته مدير رئيس رابطة
 الأدباء الكويتيين ضلال
 الترميضي في كلمته عن سعادته
 بتكريم دار (سعاد الصباح)
 لتخية من أصحاب الفكر والقلم
 ممن قدموا الكثير من الأعمال
 الأدبية المميزة التي تعد مصدراً
 هاماً لتاريخ الكويت.

وأضاف أن هذا التقدير له الأثر
 الكبير في الكشف عن أعمال رائعة
 لكويتية من المؤرخين، كما يعتبر
 دعماً لمواصلة الإبداع والتوثيق
 في خدمة الموروث الكويتي.
 وشكر الترميضي المدير على
 تشجيعها للمحركة الأدبية
 الكويتية عبر أكثر من ربع قرن
 مبدية أن عطاء الدكتور سعاد
 الصباح المتجدد يعتبر قوة
 للأجيال الأدبية الشابة وخير
 سفير للأدب الكويتي في عطاياها
 وولاداتها وتميزها.
 وشمل التكريم كل من الكتاب
 والمؤرخين الدكتور عادل
 العبدالمعني وخالد سالم محمد
 وصالح المسباح وأحمد الفطيري
 وحمد السعيدان وفؤاد الفهوي
 وعدنان الرومي ومحمد الشيباني



**الشيخ مبارك عبدالله المبارك الصباح: إن التكريم يأتي
لرواد عملوا وسهروا ونقبوا وأمضوا وقتهم لمهمة
جليلة هي توثيق تاريخ الكويت ليتناقل عبر الأجيال
ويستفيد منه طالب العلم والباحث**

وحمزة عليان وياسم اللوغاني
ولإبراهيم الخالدي وعبدالله بن
ناصر ومطال الزميطي وعلي
الرئيس وسلطان المبارك.
كما قدم الشيخ مبارك عبدالله
لرابطة الأدياء الكويتيين نسخة
مكبرة للموشىة التي صدرت
بالجريدة الرسمية (الكويت
اليوم) عام ١٩٥٩ والموجهة
إلى جموع المؤرخين والمهتمين
لتجميع التراث الكويتي.

معتنوقة
الأدباء

بقلم: ضلال سعد الترميزي*

لا يجلس الأديب في مكان دون أن يراقب ساعة يده إلا في حالة جلوسه بمكتبته المنزلية، حيث تظل المكتبة المنزلية أو ما يطلق عليها المكتبة الخاصة هي أجمل الأماكن التي يقضي بها أوقاته الماتعة وساعاته الطويلة، لنجدها تحتل مكانة عزيزة في بيوت المتقنين، فهي كثر المعلومات والمصنع الحقيقي للإنسان، فقد قيل قديماً الكتاب خير صديق، فلا الطفس الجميل يؤثر في تصرف الأديب عن موقعه في مكتبته الخاصة التي يقضي بها ساعات بين معشوقاته الورقية ولا غيره، وفي جلوسه على كرسي مكتبته يتساوى الليل والنهار في حساباته الوقتية، فلا نور الشمس يستطيع زحزحته عنها ولا العتمة الداكنة تحجبه عن أرففها المملثة بالمعرفة، فيعيش المتعة الحقيقية مع القراءة والقلم.

وتجد أن غرفة المكتبة تحتل المقدمة في مخيلة الأديب عند تفكيره بمسكنه الجديد وتكون أولى أولوياته في هذا البيت مع إعطاء الخيال الواسع في كيفية ترتيبها وتسيبها بكل بهجة وسعادة.

وقد زرت الكثير من المكتبات الخاصة لأدباء كبار لهم بصماتهم الرائعة في الحركة الثقافية بالكويت وشعرت بحبهم العميق لهذا الجزء في مسكنهم والتي تعتبر جزءاً مهماً من مسيرتهم الأدبية، ولكل كتاب فيها له معهم قصة وذكرى تلمس الحنين عند سرد الأديب لقصة اقتنائه.

والمؤلم في هذا الأمر أن الكثير من المكتبات الخاصة تكون نهايتها مأساوية بعد وفاة مالكيها، حيث تقول إلى سوق الكتاب المستعمل وبيع بأزهد الأسعار دون مراعاة لأهميتها وقيمتها الحقيقية، وقد شاهدت الكثير من الكتب عليها ختم تملك بعض الشخصيات الأدبية المهمة قباع مع الأواني المستعملة، دون احترام لتاريخ مالكيها، مما يشعر بالغبين الفاحش مع الحزن الشديد لما آلت إليه جهود سنوات طويلة لشخص عشق الكتب وعرف قدرها.

كم هو جميل أن تكرم الدولة الأدباء بتملك مكتباتهم الخاصة بعد وفاتهم ووضعها في مكتبات عامة ليستفيد منها الجميع ويطلعوا على تجارب القامات الأدبية وجزء من قصصهم مع معشوقاتهم الورقية ..

**نهاية مأساوية للكاتب
سعد رحيل أصحابها**

* أمين عام رابطة الأدباء الكويتيين